

河南戏曲史志

资料辑丛

第十三辑

中国戏曲志河南卷编辑委员会



河南戏曲史志资料集丛

第 十 三 辑

商丘地区专辑

中国戏曲志河南卷编辑委员会

目 录

从豫梆的发展脉络

谈到“豫东调”中国戏曲志河南卷

第一付主编马紫晨(1)

一、引言

二、关于讴

三、关于“骨骼”

四、“骨骼”与“肉”

五、“肉”与“血”

六、关于“梆”

七、关于“分支”

八、关于“豫东调”

九、关于“二八板”

十、结束语

豫东调考辨邓国德(19)

一、导引

二、豫东调形成的自然环境,社会环境和文化背景:

1. 地理与人文

2. 历史概况

三、繁荣的古代歌舞

1. 葛天氏之乐

2. 最早的两个作者——夔与舜

3. 商代的报赛演出——《大护》与《桑林》

4. 春秋的歌舞与民间的讴歌

四、丰富多采的演出及班社

1. 《木兰诗》及其演出

2. 五代时期的班社
3. 宋代的演出场所
4. 《木兰诗》的进一步剧化——《木兰女》
5. 明代的两大演出场所
6. 南曲的侵入——沈家班
7. 南曲的繁荣——侯家班与宋家班
8. 南北曲的混合——王家班
9. 南北曲的盛世——《桃花扇》的演出
10. 南北曲的作家与理论家
11. 南北曲的末路与豫东调的正式形成

五、结论

刘传道的艺术生涯及声腔特色·····	冯治华 (56)
集合论与豫东调·····	周雨 (68)
豫剧豫东调的特点·····	徐德先 (93)
夏邑县白庙集科班·····	陈国宝 (108)
宁陵县的马脚戏台·····	许栋樑 (111)
虞城县胡楼花鼓戏·····	张新用 (115)
花鼓丁香浅议·····	邓同德 (119)
关于《桃花庵》的传说·····	张家才 (127)
关于四平调·····	蒋云声 (127)
柳琴戏的活动与发展·····	陈宜栋、王汉生 (137)
我所了解的豫东调·····	陈嘉瑶 (140)
节日戏、敬神戏及其他·····	朱亚卿 (151)
记坠琴戏的诞生与发展·····	李承德、李凤义 (168)
永城清音戏·····	韩春声 (172)
大平调在睢县·····	陈振业 (175)
李口“玩友班”·····	张家才 (176)
商丘地区戏曲名人榜·····	商丘地区戏曲志编辑部供稿 (178)

商丘地区创作剧目、流行剧目选介·····	
·····商丘地区戏曲志编辑部 供稿	(189)
从一分家谱推论豫剧形成期·····	朱亚卿 (199)
永城县庙会戏·····	永城县戏曲志编辑室供稿 (202)
本刊第五期《关于参军戏》误正表·····	(210)

从豫梆的发展脉络谈到“豫东调”

马 紫 晨

一、引 言

豫剧，就观众规模和专业及业余表演艺术团体的数量来看，现在已是全国第一大剧种。五、六十年代之交，它是全国第二大剧种；中华人民共和国建国前后，它是第三大剧种。然而上溯一百年，莫说全国，即在河南本土，它也还屈居于秦腔（山陕梆子）、枣梆（山西梆子）和反调（河北梆子）等三位梆子大哥之下而名列第四呢！更何况还有昆曲的余威和方兴未艾的黄戏，以及资历，影响都高于她的罗戏、越调和弦戏。那么相比之下，在咸丰、同治年间的豫梆，就只能是排行老七了。

若问：一百二十年的时光，豫梆是靠了什么法力斩关夺寨、所向披靡的？答曰：“一清二黄三越调，梆子戏是胡乱套”——就是靠了这个“拿来主义”的“胡乱套”而滋补强身、发展壮大的。“胡乱套”这个词本身就说明河南戏的保守性最小，和“五方杂处”、“万姓同归”的中州人文一样，中州的艺术也是东南西北、来者不拒，好恶在演出实践中验证，精萃在剧场反映中筛选，而最终才逼得罗卷大败亏输，徽黄一厥不振；秦声退居西北一隅，清戏敛迹几近消亡！这样一个历史过程，其本身就告诉我们，艺术上的“混血儿”并不耻辱，相反，“乱弹”出优生——倒是一个剧种茁壮成长的因素，兴盛繁荣的重要条件。正像福建、台湾的歌仔戏把它们源头找到洛阳，黑龙江的皮影戏把它们的源头找到开封一样，河南的艺术品种也应该看到四邻八舍对我们的影响。

河南梆子的构成是一种什么样的实体、型态和风貌呢？它是“山陕的骨骼河南的肉，中原的鲜血已渗透；发展靠的二八板，嵩岳的风格显浑厚；北口平，南口溜，西路苍劲祥符秀；东路恰似黄河水，一泻千里放声讴”。

二、关于“讴”

“讴”，按《辞源》和《说文解字》，乃是歌唱或放声歌唱的意思。古代对它的应用，指的并非腔之余韵。在民间艺术中，也并非河南专用，如福建，有“闽讴”；广东，有“粤讴”；山东有“山东讴”、“莱芜讴”等，均是。在本省，又并非河南梆子所专用，如落子腔，濮阳人称“西北讴”，大弦戏叫“西南讴”等，均可说明这一问题。

河南梆子比别的剧种唱得高、讴得高，所以本名才叫“高调”或“高梆”，根据古人的形容词来琢磨，大概古代河南人唱歌的声音也比外地高，所以这个“讴”字又特别优惠给河南，比如“秦声楚调”，“吴歙蔡讴”，此话的意思是把陕西甘肃人的唱称之为“声”，把湖南湖北人的唱称之为“调”，把浙江江苏人的唱称之为“歌”，把陈蔡汝颍人的唱称之为“讴”。孟子又说：“昔者王豹处于淇而河西善讴”。“河西”，指的也还包括我们豫北的大块地方。可以说，“讴”，作为一种艺术现形，又确实一定程度上体现了河南人豪爽的性格和豪放的唱风。这是第一层意思。

至于认定“讴”指的就是老河南梆子本腔尾声提高八度的“膺腔”，我看此说并不完全对。因为八十年前的整个梆子大家族，包括秦腔的东路、西路，晋梆的北路、南路，还有枣梆、京梆、鲁梆、油梆、怀梆、山梆、老梆、干梆，以及梆子腔的直系亲属汉调、越调、靠调和丝弦老调等等，全都使用着这种本腔加膺腔的唱法。那么陕西、山西和河北为什么就不用这个“讴”字

来形容？我想，这倒可能与河南梆子特别是豫东一带保持“膺腔”唱法时间较长有关。据查，这里的许多班社（特别是交通闭塞的地区），挑小腔儿竟一直挑到了五十年代初期。

三、关于“骨骼”

骨骼，就是唱腔曲调节奏。而节奏模式或板式规律，则是查找本源的重要方法之一。

我之所以认定豫梆的骨骼是山陕梆子，并非宣称自己是“西来说”。单一的“西来说”，是不完全或不准确的。不少同志可能读过我那篇三万字的《豫剧源流辨析》，在那篇文章里我已经把我的观点阐述得很清楚。即：梆子腔的孕育、产生，在陕西同州、山西蒲州和河南陕州这个三省、三角地带，此其一。但是开拓、创业在豫东，此其二；发展、成熟在开封，此其三。因此，豫西调才保持了古朴苍劲的唱风，豫东调更充满了一往无前的气魄，而祥符调则以其细腻宛约的华采而最先进入大雅之堂。这三个方面构成了当今豫剧艺术的整体，缺一不可，缺哪一方面都不会出现当今豫剧的繁荣、兴盛。这些就是我那篇文章所要体现的主旨。

‘梆子腔’是我国北方的一大声腔体系，余脉曾波及并渗透到南方诸省；而与此同时，南方的另一个大的声腔体系——弋阳腔，也波及并渗透到北方诸省。就是如此这般的那么一结合、一参合、一混合，使产生并形成了许许多多的大小剧种。根据一些出生在十九世纪七、八十年代的老人们的回忆，河南梆子戏在清代末期还残留着不少弋阳腔的痕迹。二十世纪的三十年代，有一位张履谦先生也曾记述道：

“梆子腔……我们可以说是起于秧腔。（按：‘秧腔’实即‘弋阳腔’的快读）据《缀白裘》：某种开始的时期，总在清代初年；而极盛时期则在光绪初年。据玩花主人所选编《缀白裘》

一书中谓梆子腔即昆弋腔。颉陶先生在《谈缀白裘》一文中谓梆子腔即是昆弋腔的说法是可以解决一般人所争论《缀白裘》中所谈梆子腔是什么腔的问题。他说：‘此外还有凡例十二条，其中一条说及梆子腔又名弋腔……这是一个很好的材料……’”

张履谦先生又说：

“至河南梆戏之源流，则是由于干梆子。所谓干梆子的意义，即类似现在之独脚戏，以一人执三木棍，一长二短，长者挟腋间，短者执于两手，相击成声，以短者作板……”（以上均见《民众娱乐调查》）

这里所说的“干梆子”，即无弦管乐伴奏之“徒歌”形式，考之弋阳腔，场面之最大特点则正在于此。乾隆九年永宁（今洛宁县）知县单履咸所作“竹枝词”中，有“击柝敲钲献弋阳”之句。可见这时仍属于弋阳腔向梆子腔溶合的过渡期，“柝”就是梆子，主乐器有了，但唱腔则尚未形成。到乾隆四十六年，吕公溥的《弥勒笑》成书，始有“关内外优伶所唱十字调梆子腔”的说法，上推三十年，连同唐英等人的“七字调”剧作，大约这一时期才算为“板腔体”地方戏在河南的形成打下了一个坚实的基础。

至于河南梆子的骨骼，则毫无疑问，是从属于整个梆子腔这个大家族的。大家都使用着慢板、流水、散板（豫北原称“三板”）滚白这样一套板式，以及相同的节奏型号。那么比之山陕梆子，到底谁早谁晚？我想，如果按照常识，自然是前人比后人更有发言权，因为他们看到的面貌、原型毕竟更早一些。

严长明：“秦腔自唐、宋、元、明以来，音皆如此，后复加以弦索。至于燕京及齐晋中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之……”（见《秦云撷英小谱》）。

徐珂：“北派有汴梁腔戏，乃从甘肃梆子腔而加以变通，以土腔出之，非昔日之汴梁旧腔也……”“或曰秦腔明季已有……”

同光之际，以义顺和宝盛和两部为最有名。此调有山陕调、直隶调、山东调、河南调之分……”（见《清稗类钞》）

齐如山：“这种是来源于陕西的秦腔，如山西省的蒲州梆子、代州梆子，河北省的梆子腔、老梆子，山东省的曹州梆子、青州梆子，河南省的大梆子戏等等，都是由秦腔演变来的。”（见《中国戏剧源自西北》）

“河南梆子，来源于秦腔……不过到了河南，因为迎合本地人的眼光，又发生了变化，我由光绪年间，至民国十年，在河南看过几种梆子，也有叫作河南吼的，也有叫作大梆子戏的等等，都算是退化了许多……”（见《谈河南梆子》）

徐慕云：“兼以秦腔逐渐流入豫晋诸省，于是河南戏曲亦采用秦腔之主要乐器如梆子、胡胡等物。河南梆子之得名，或即如此……”（见《中国戏剧史》）

范紫东：“秦腔……越太行而入山东，为曹州梆子、青州梆子、河南梆子等。出潼关而河南，为豫西梆子、祥符调等……”（见《法曲之源流》）

欧阳予倩：“陕西梆子分西路和东路……东路梆子传到山西，与当地的民间曲调结合成为山西梆子，在河南成为河南梆子……”（见《谈秦腔》）

王镇南：“梆子戏是黄河流域的地方戏，虽有多种，根源却只一个，很清楚的都是从秦腔衍变而来……到了风陵渡——秦晋豫交界的地方，可以说这是个地理上自然的分域……入了河南省境，秦腔就变成了‘豫梆’，即‘河南梆子’……”（见《关于豫剧的源流和发展》）

……

以上，是从清乾隆中期到中华人民共和国建国初期的近二百年间，一些剧苑先辈们对河南梆子渊源的比较一致的看法。当然，他们的观点并非无懈可击或无可争议的。首先，他们均未提到弋

阳腔这个“源”，而更为重要的是：任何一种流入的艺术形式，如果不与当地民间艺术（民间音乐）相结合，就不可能蜕化出新的艺术品种来。因为，这是“根”呵！但上述看法又毕竟从外观上看出了它们之间的相似之处，而且确属一个血统和血型。那么从这一意义上讲，这些先辈们又是抓住了一个主要之点的。任何人如果不承认这个“主要之点”，也即秦腔与河南梆子的血缘关系，我看也是不可能拿出什么更为有力的证据的。不过我们肯定以上两个主要方面，又并不等于否定其它一些剧种给予河南梆子的影响。比如“二八板”，便是其他梆子剧种所没有，但却可以从罗戏、卷戏、越调、丝弦老调和娃娃腔（碗碗腔）中找到的。至于河南梆子的笛牌有不少系来自昆曲（或“清戏”），锣鼓经有不少来自京剧（或“徽班”）等等，则更是尽人皆知。

四、“骨骼”与“肉”

离开前人著作上的记述，再看实际调查的情形。听一听各方意见，真可以说是“诸子百家”，莫衷一是。归纳起来，大体如次：

（一）本土自生说。

1. 豫省原本就有梆子戏，只不过受了西路梆子剧种的影响；
2. 据传明代开封就有天兴、义成、公义三个班社，其活动地区为内十县、外八县；
3. 中原文化是中国文化之根，中州乃中原之腹心，况中国戏曲的形成又在北宋。

（二）来自晋省说。

1. 唐代河中府是当时政治经济繁盛的地区，黄河漕运转达江淮，蒲剧可能由此传至河南；
2. 明初洪武二年始，山西省潞、泽等州府曾大量移民入豫，戏随人走，“槐调”是其证明；

3. 蒲剧与河南梆子无论在剧本、音乐和做戏等方面都更加近似。

(三) 源出秦腔说。

1. 明末李自成出潼关，带有军戏“西调”，实即秦腔入河南之始；

2. 河南梆子“靠调”的“下五音”尾音低落，类秦腔之音阶，三十年前打击乐器又都是架起来的，也和秦腔用法一样，二弦（皮弦）、月琴则全同；

3. 同州、陕州，艺人来往串班，地理接近，语系相共，河南梆子显系东路秦腔之衍化。

这九因三说，（本文是第四说；此次“豫东调学术研讨会”上，又出现了第五说，即“东来说”和第六说，即“南来说”）到底哪种更正确，或较为接近真实？依我看，可能都有一定道理，又都不是全部道理，初查一下，即感到：各种因素并无一条是纯属荒谬的，问题就是要把它们加以梳拢，使之条理化。在陕州、蒲州、同州这个三省三州的三角地带，彼此之间并无铜墙铁壁，谚云：“站在潼关头，三省梆子响”——就正好说明在声腔上一向是“隔山隔水不隔音”的，论说“山陕梆子”之形成，如果不包括河南之陕州，将无法解释，因“陕西”这个省名称谓的出现，正导源于“陕州之西”也，没有“陕”郡，何来“西”土！宋代，曾于陕州设大都督府，其辖地便跨着黄河两岸，如司马光本是山西夏县人，可彼时史籍却称他是“陕州夏县”人，就能说明些问题。

五、“肉”与“血”

和老艺人们在一起，只要你象小学生一样谦恭地向他们请教，象对待自己父辈一样地尊敬他们，又象老朋友般的和他们谈古论今，那么，从他们口中你将会听到许多书本上根本找不到的

轶闻传说或口碑资料。

流传最广的要算“师兄弟教戏”这个故事了，从豫西山区到豫东平原，从南阳、汝阳、洛阳到沁阳、安阳、濮阳，五十岁以上的老艺人大多知道这个传说，只不过在故事情节上略有异同。

梗概大体如次：

“几百年以前，那时咱们这儿还没有梆子班，便有一位好事的王先生，从陕西请来了俩师兄弟，一姓蒋，一姓许，来河南教戏。怀庆府和南阳府的人争执不休，都想让去他们那儿，最后经调解，便把这师兄弟给分开了，姓蒋的过河北，（指黄河北），姓许的下豫西……

“为什么要叫师兄过河北，师弟下豫西呢？这是因为往陕西请他们的王先生是怀庆府人，（王先生在陕西做生意），所以得让河北沾点光——师兄比师弟会的多……

“往昔，班子到哪里唱，开戏前总要先演昆戏‘三出头’敬神，戏里有一段词，南阳班唱的是八句，海神班（即‘怀梆’）唱的是十二句，这便是沾了那位师兄的光。直到民国初年，海神班和南阳班在赊旗镇的庄王庙里会合，由怀梆管主向南阳的李纪元先生主动提出这个问题，才进行了交流。从那以后，南阳班的‘三出头’也便加上了那四句，成为十二句……”

经了解，证实：

（一）“昆戏”有谓“清戏”者，用笛子伴奏；

（二）师弟有请姓徐者，但师兄蒋门则留有谱牒；

（三）怀庆府人去陕西经商确有传统；

（四）赊旗镇在南阳东七十里，三十年前相当繁华，据传有七十二道街之说，后来军阀混战多被烧毁了；

（五）赊旗庄王庙，有云“祠堂”者，原是艺人集资，由一位唱罗戏的艺人经手盖成，内有瓦房、草房，外来班子到此，本地班子则让客。该祠堂毁于1929年以前。

另据黄儒秀、高保泰、贾窝等人听他们的师辈讲：蒋、徐两门祖籍均是关中人士，各有谱牒，来河南后，相沿几代唱的也还是秦腔，真正完全摆脱山陕味儿的时间并不长，头尾不过百多年……而流传方位，则并非沿河而下，反倒是先河内（沁阳）、再曹州（菏泽），然后才南行归德府（商丘）的，这有豫东一带名演员中相当一部分出身鲁西南为证……

这也算一种说法吧。之后，我又考查了许昌“大油梆”，梗概如次：

二百年前，许昌西北十五里的灵井河是一水旱码头，山西油商多从这条水路来此做生意，称“大油帮”，许昌香油行市特别兴隆，山西人发了财，便不想担油挑子了，相沿在此经营油坊。安居下来后，还有不想玩一玩的吗！结果便成立了这个戏班子，一切开支全由他们供给。大油梆，实际大油帮之意，泛指经营油坊业的一个势力群。就象小禹州所建“怀帮会馆”的意思一样，是指那里经营中药材的一个行帮团伙，多少还有那么点“帮会”的意思。之后，财源茂盛，一个戏班子打发不过来了，便又分支一个“二油梆”。“大油帮”和“二油帮”奠定了许昌百年戏史。班子初建时，伶人全由山陕带来，相沿日久，自然会招收当地的学生坐科。有时，班子内部发生些口角，则常听他们用以消除磨擦的口头禅是：班里都是山陕人，敬的同是一尊神。”无非是告诫大家要加强团结的意思。一段时间以后，又有了什么“山西陕西山陕西，关里关外不分离”（“关里关外”有说“河东河西”）的谚语。再以后竟演化成“关爷讲的三结义，咱唱的都是梆子戏”；“天下梆子一个音儿，天下戏子一个心儿”。仔细想来，我觉得这些俗谚都非常耐人寻味，从“都是、同是”到“关里、关外”，再进而为“天下、一个音儿”——这些是否意味着声腔艺术上也正在向非山陕化发展呢？我看很可能。总之，从实际情形观察，一个中州地方化的梆子剧种，已经是在十八、十九

世纪之交缓慢而合乎规律地逐步形成了。

除此外，也还有关于“明末李自成出潼关，经河南北上，带有秦腔班入京”和“秦腔传到了风陵渡，分为二支：一入山西，一入河南”等传说。

但是，我们可以清楚地发现，不管这些口碑资料具有多大程度上的可靠性，而众口一词，认为“山陕梆子早于河南梆子”的这一印象和结论，却是多数学者和艺人们的看法。李绿园在《歧路灯》小说中的描述，不无借鉴作用，他告诉我们：乾隆年间的开封，主宰剧坛的品种是：昆曲、秦腔，间有“梆锣卷”等点缀；包括所有河南省的府州县志在内，也向无河南梆子的记述。如果说它“土”，却为什么和它一样不能登大雅之堂？土剧种——罗戏、卷戏、怀调、落腔、花鼓、地灯、蜡花戏、二夹弦、五调腔等均能在志书中找到只言片语的载录，却唯独没有河南梆子戏提及？如此，则至少是在没有发现新的资料可以证实之前吧，我们就不能作出康乾年间已有正宗河南梆子戏的论断了。

不过，这里需要破除一些同志思想方法上的毛病，即认为如果承认秦腔——山陕梆子比河南梆子早，那似乎就有损于“中州”之美誉！其实，一种称谓并不能把它的含义看得那么狭窄，北京的京剧怎么能排除徽汉？上海越剧又怎么能否定浙江？中国的许多剧种原本就是“你中有我，我中有你”的，就说“陇”、“秦”、“陕”这三个字吧，按照《中国地名大辞典》的考释，几乎洛阳邙岭以西，统谓之“陇东”；几个词条上也分明写道：

〔陕西省〕简称秦省，境在黄河陇坻之间……

〔陕西路〕宋置。其地东尽崤函，西包汧陇……

〔崤函〕即崤山，函谷也……

〔崤山〕在河南洛宁县西北六十里，西接陕西界，东接澠池县界……

看，又怎么能够说形成于“陕”之“西”的梆子戏里不包括河南

省的大片地域呢？！

六、关于“梆”

任何一种声腔，最初只有一个“脉”，如昆、弋等。梆子腔亦如此。

前一节，记述了一些建国初期访问来的艺人传说。治学、治史当然不能单靠老艺人传说，还要靠古籍的记载和地下、地上的文物来说明并证实问题。

那么有没有记载呢？前一节也说了：没有。或者更准确的说，至少是：嘉庆（即十九世纪以前）没有。说“没有”，非是没有“梆子腔”，没有这个“梆”字，而是说，没有现代意义上的正宗的河南梆子。何以为证？

（一）根据资料，学术界公认，清乾隆以前，整个中国尚未形成完整的“板腔体”戏曲剧种，就连魏长生三进北京、两下扬州演出的秦腔，也基本上还是曲牌体。

（二）康、雍、乾年间，河南总督田文镜等人多次发布的“禁戏”布告中，不仅秦腔、罗卷等大剧种已提及，就连秧歌、花鼓、马戏、说书也都一一点名了，惟独没有土梆子（河南梆子）。如果确有，那么按其粗、俗的程度，则绝不会对它“格外施恩”。

（三）惟一出现这个“梆”字的志书，只有一部乾隆十年的《杞县志》，内称“……瑟瑟梆弦……”而有的研究者就专断地据此认定豫梆和大弦戏在当时已经存在。试问，当时遍及河南的，是随大批山陕会馆的兴建而普及了的陇西梆子（秦腔）和山西梆子，在没有旁证的情况下，我们又有什么权力给这个“梆”字冠以“河南”之属？又，剧种中以“弦”为称谓的亦向不罕见，大者有弦索，丝弦（老调），次者有四股弦（越调）、二夹弦，等，又何以见得这个“弦”字就必是大弦戏？！所以此论不

能成立。

(四)前一节还提到《歧路灯》一书中所述及的“梆罗卷”。虽然它是虚构性的小说，但在没有足够正宗记载的情况下，亦自可作为参考（注意：参考）。1985年11月1日《中国戏曲志河南卷》在成都向国家签订《协定书》的时候，中国艺术研究院院长张庚同志还曾面嘱：一定要把“梆罗卷”的内涵搞清楚。可见他也未敢主观下结论。（不象某些同志那样轻率地竟把这里的“梆”字认定为是河南梆子）。在那以后，我们又经过将近两年的大规模普查，现在终于弄清了，这个“梆罗卷”的“梆”，果然不是现代意义上的河南梆子，而确实是尚未摆脱弋阳腔特点的干梆子。据南阳、邓县采访得悉：抗日战争末期还有一个“梆罗卷”戏班，由豫西嵩县流动到他们那里，整个演出，只有打击乐，而无软场面。这个班子1945年解体，看样子这可能是河南省残存的最后一个“梆罗卷”戏班了。

(五)至于徐珂《清稗类钞》上的那段话：“土梆戏者，汴人相沿之戏曲也”。也不能就此认定“相沿”可沿至康、乾年间，因为徐珂是清末民初的著作，推论久远，也未见得就有绝对把握。何况他还有“汴梁腔戏，乃从甘肃梆子腔而加以变通，以土腔出之”这段话呢！那么他所说的“土梆戏”，到底是土生土长的梆子戏呢，还是甘肃梆子腔仅“以土腔出之”的“土梆戏”呢？我看这些方面最好还是留点考辨的余地。

总之，笔者所以对“乾隆年间即有河南梆子戏”的论断持保留态度，就因为这些研究者还尚未能拿出足以使人心悦诚服的实证。一旦发现和找出这样的实证时，在下自然无条件认输。那位死于1897年的近代思想家王韬，在他所著《淞隐漫录》一书中，曾放手描写了咸，同年间开封城里的戏曲活动，除了昆曲班以外，居然未提到土梆戏一个字，也实在令人遗憾！但，这也从另一方面告诉我们，也许土梆戏确实还未进城，而“仅流行于荒村

郾邑”吧！（见《河声日报》载文）要不，缘何民国三年秋始有“返戏”茶园之设，民国四年一月十八日方声称：梆调“已由南区警署核准，不久上演”呢！若以此反证徐珂的话，那么所谓“汴人相沿之戏曲”，自然就不会是这种土梆子调，而仍应为“以土腔出之”的那种地方化了的山陕梆子腔哩。

七、关于“分支”

这里谈一下它的支脉。

由于各地风俗、习惯、艺术环境，特别是语音、声调的不同，所以梆子戏进入河南以后，又分化出几个支系。除了前面提到的怀梆和南阳梆子以外，还有平调、曹州（菏泽）梆子和莱芜梆子等。关于“平调”这个名称，据老艺人们讲，是：河南梆子变成了二本嗓唱法，为了区别于此种“高腔高调”，才兴起这一新的称呼，老辈原本叫它“大梆子戏”或“大油梆子”的。反过来，河南梆子又因自己日益受到群众欢迎，所以过黄河以北演出时，为了区别于“平调”，也便干脆称为“河南高调”了。

平调的活动区域是南达淮阳、鹿邑，东至菏泽、郛城，北逾大名、邯郸，西以获嘉、卫辉为限。至其源出，一般老艺人大都认为是“从南边过来的”。按，当年的黄河另有故道，所以一个剧种的流向自然也就不能以今目的交通状况为准。再从平调的流行程看，十五年前，它最兴盛的地方为延津、封丘、东明、长垣、滑县、浚县、濮阳、内黄、清丰、淇县等十县，而以滑县为中心。几个最老的班社是：滑县的大兴、公兴，浚县的端家，濮阳的范家，卢家，清丰的洪家，还有南乐的万家，卫辉的同乐等。若依口碑传说分析，其历史似乎比开封、商丘一带的梆子班社还要早。

而若从平调的唱法及其乐器伴奏来看，包括南阳梆子在内，现状则比河南梆子更加接近秦腔，例如，它仍是以月琴（称“弋

弦”）、皮弦（称“二弦”）和三弦为主奏乐器，而又以二弦为文场领奏，~~在豫东、豫南~~二弦仍用牛皮弦，开场、喝场使用尖子号（亦称“大号”）助威，唱慢板时头一、二句还带有很长的膺腔（本嗓转入假声）等等。所有这些都是现时期河南梆子已经消失，但却和秦腔全然相同的最明显之处。当然，这意思并非说河南梆子与秦腔在血缘关系上较之平调、怀调、南阳调等稍远，而只是想申明河南梆子在进入汴梁城以后，受京昆影响，发展变化较快而已。二十多年前的豫本梆也是同样使用着大弦、二弦和三弦的，象豫西、豫北一带的山区，有些班社则直到四十年代初期仍未更换梆榔瓢，而且定弦法还保持着山陕梆子外仁（3）内五（6）的老规程。

另外，促使河南梆子发生较快变革的重要原因还有一条，即：女演员的大批加入。据现有资料看，河南梆子早在十九世纪末就有女伶参加演出，并且于光绪年、宣统年和民国初期，又均有代表人物出现。王润枝、马双枝、陈素真、司凤英等优秀女演员的杰出成就，正是在王杏、梁莎、顾秀荣、王玉枝、小挪、小唤等一大批早期女演员群为之开基、铺路方始产生的结果。还有常苗子、杨素贞、王琳、王莹等人，她们的艺术贡献，固然难以和稍后的陈素真、常香玉、刘玉梅、田岫玲、陈素花、阎立品等人相比，但在冲破板式羁绊、丰富女声唱腔诸方面，无疑都是有所探索，并具备相当胆识的，她们的历史功绩不可磨灭。

三十年代初期，河南梆子舞台上终于由原来的角色比较平衡，而逐步衍化为以坤伶为中心。特别是樊粹庭先生的一大批剧目登上剧坛之后，豫梆的表演艺术面貌更为之一新，在剧目、音乐、化妆、行头及唱做念打等方面竟引起了一系列的变化。而最大的变化则自然是“讴”声“膺”腔的逐步消失，定弦为适应女声音域的要求，而迫使男声唱腔由高弦低唱一变而为低弦高唱，定调由“G”而“*F”、“F”，再下落为“E”、“bE”，

至五十年代初期，整整降了四个半音。至于平调、怀调、南阳调呢，则因居处偏僻，女演员加入时间又较晚，所以变化也就较慢，许多地方则直到如今也还是依然故我地保持着梆子大家族共有的一付老面孔。

八、关于“豫东调”

我们再看流入山东省的一支。

曹州有曹州梆子，莱芜有莱芜梆子，章邱有章邱梆子。他们和河南梆子一样，通称“讴戏”，或分称“河南讴”、“山东讴”。

其实说穿了，山东梆子特别是曹州梆子，和作为“讴戏”主要代表的“下路调”（即“豫东调”），原本就是一个东西。象王润枝、黄儒秀、王希唐、赵义庭等这帮演员，你说她（他）们是哪个梆子剧种的？正如宋桂玲的师姐妹、郝瑞英郝瑞芝，她们的去向，就很能说明问题：郝瑞英来河南了，就算河南梆子演员，郝瑞芝去济南了，就算山东梆子演员；黄儒秀尽管在商丘唱了十八年戏，但是仍可前往参加山东省举办的“山东梆子老艺人调演”；唱山东梆子出身的赵义庭，谁又能说他不是标标准准的豫剧演员？所以这些都充分说明，不仅西部边界不能以潼关为限，即东部边界也难以明确划分。连同江苏梆子、淮北梆子在内，我看通称豫剧可以，通称“豫东调”或“高调”更可以。总之，“豫东调”名号，是一回事；“豫东调”实体，则又是另一回事。

论称谓，“豫东调”的历史确实不长，但若讲实体，那至少可以上溯150—180年吧。也许有人会说：更早，早得很！这要看怎么讲。因为每一艺术品种，其型体和人体是一样，都有一个从孕育、出生、襁褓，到成型、成长、成熟的漫长过程，是渐变而非突变。但它又毕竟应该有一个比较明晰的界线，正象不能把精

子、卵子、染色体和各种细胞、胚胎看作是一个活的人一样，一种能够担负较高表演任务的声腔，也不应该把构成它的许多种原素，例如民间音乐中的某些与之相近的音列、乐句，兄弟艺术中的某些个锣鼓经、曲牌或当地语言旋律在唱腔曲调中所得到的某种体现，等等，来作为本声腔的艺术实体。而应该分解它——做为一个剧种主体唱腔的节奏原型、调式特征和板式规律，方能从中找出赖以构成其腔体框架的那些最主要的方面。当然，前述各种原素也并非不提、不论、不讲，但那毕竟是血液、细胞，而非经络骨骼。我们就是根据这一认识，来确定河南梆子（也包括豫东调）乃是整个梆子大家族中一成员的。

关于“豫东调”名号的出现，就现有资料看，似应定在二十世纪三十年代末（朦胧）和四、五十年代之交（明晰）。（至于“豫西调”名号的出现，虽早于“豫东调”十多年，但台湾戏剧界则至今仍认为是“禹西调”，而不承认“豫西调”，在那之前，至少上推一百年吧，所有著文都从未见提及。先不说清末王韬的《淞隐漫录》，徐珂的《清稗类钞》，以及王培义在《小京报·副刊》连载的《豫剧通论》（1924年），吴世勋所著《分省地志·河南》（1927年），张履谦《相国寺梆子戏概况调查》（1934年），就是河南办报以来的全部评戏文章，也从未见有此一称谓。例如1934年《河南民报》建勋所写《梆戏之调查》，同年马灵泉所写《梆子戏》。1936年郑剑西在《戏剧旬刊》连载的《从民间艺术谈到河南戏剧》，邹少和石印的《豫剧考略》，1941年《新河南报》所载《河南梆子戏》等文，均只谈豫东一派，而并无“豫东调”之说。只是到了1948至1951年，四个年头、四种刊物的四篇文章里（即魏镇清发表在《戏曲新报》上的《谈河南梆子》一文，王镇南发表在《戏剧新报》上的《关于豫剧的源流和发展》一文，以及马紫晨发表在《戏曲报》上的《我所知道的河南高调》一文，还有王镇南先生的一次谈话，才不谋

而合地提出了“豫东调”这一名称。他二位有无出处，（现在死无照对），我不清楚；就我本人讲，彼时灵感的产生只是来自河南的习惯——按照这一习惯，老百姓喜用“戏”字，“调”字，而不喜用“剧”字，如听戏、看戏、黄戏、灯戏、花鼓戏、曲子戏、咳子戏、梆子戏等，又如高调、平调、怀调、汉调、反调、越调、四平调、五腔调，等等。至于用那个“剧”字的，如“剧场”、“剧院”、“京剧”、“豫剧”等，只须一查即知，不是来自官方命定，便是出自知识分子雅兴，绝非民间之暱称也。

“豫东调”名号之出处既是如此，当年的动机也无非为了学术研究上的方便，才对流行于广大豫东平原的这一具有浓重音乐个性和优美演唱风格的声腔实体，给予定名，事实上别无他意，尚祈识者理解。

九、关于“二八板”

既然河南梆子的形成不能离开整个梆子声腔这个大家族，那么她为什么在近半个世纪以来，其发展速度之快，居然又超过了所有兄弟姐妹，而并且在腔种个性上也越来越突出呢？要说明这个问题，只需略加分析，即可看出，除了本文引言中所提及的那些个原因以外，恐怕豫剧之拥有“二八板”，乃是一块无往而不胜的王牌，豫剧艺术之瑰宝，中州戏曲音乐之精英。

若把各个梆子腔种加以对照，则可知道：慢板、流水、滚白、散板（即“飞板”）是大家有之；京剧锣鼓与昆腔曲牌，大家有之；大弦、二弦、三弦、尖子号，往昔大家亦有之……所有这些，都是各个梆子腔剧种的公共财产。惟独这个“二八板”，乃豫剧所独有，至少可以说，外省梆子腔剧种无有。而偏偏这个“二八板”又是当今豫剧中唱腔、唱法发展变化最快、最大的一个板类。她的表现力最强，适应性最宽，叙述、抒情兼具，喜怒哀乐不挡，演员喜唱之，观众喜听之。于是从几十年前的“西门

外放罢了……”到“文革”前后的“走一道岭来……”等唱段，便从舞台上一直打入到生活中，成了走路也喜欢哼两句的板腔式“流行歌曲”，不论是常香玉的《断桥》，马金凤的《挂帅》，或崔兰田的《三上轿》，阎立品的《秦雪梅》，都无不以其中的慢二八板为其得心应口的最佳唱段。包括早期李剑云、王润枝的《三上关》，黄儒秀、赵义庭的《八郎探》等，可以说有相当一大批戏，都曾为“二八板”腔体旋律的发展作出了不可磨灭的贡献。反过来，“二八板”也确实为河南梆的传播、繁盛，立下了汗马功劳。

十、结束语

我同意如下看法，即：河南梆子的地域流派按豫东、豫西、祥符、沙河分，可以；但是从调式、旋法的共性上来看，按豫东、豫西两派分，也可以。这意思，祥符、沙河是派生。一个剧种的发展时间越长，流派越多；而分久必合，将来剧种又会减少。因为它们彼此之间，主要是音乐色彩上的差异。进一步说，就是豫西和豫东，在本质上也没有太大差别，都是宫中有徵、徵中有宫的。音乐上的和谐，乃是两调合流的基础，也是戏曲艺术发展所必需。

当然，也应该肯定，未合流以前的“豫东调”曾具有极大的开拓性，和艺术上的强大魅力与魄力。看！首先打入新疆、西藏、台湾、黑龙江，以及贵州、四川等省的剧团，几乎全部是“高调班”的底子。三十五年前统计，在流行河南梆子的全部地域中，豫东高调的复盖面，占了百分之七十以上，这就是它旺盛的活力所在，说明它是多么的迷人！相信，它那最能代表中原人民气质的高亢、激昂、豪迈、奔放的唱腔艺术风格，在未来的河南戏曲事业中，定将继续保持其强大的生命力！让我向赤诚哺育了“豫东调”的豫东人民祝福。

豫东调考辨

邓 同 德

一、导引

豫东调是一个近代的词。最早见于1937年5月26日《中国时报》、《前锋报》联合版筠青《与梆剧泰斗王镇南先生一席谈》一文。该文王镇南说：“豫东调的矫揉造作，往往流于虚浮……如陈素贞（真）……”。后来，又见于1951年戏剧新报，魏镇清《谈河南梆子戏》一文。该文说：“河南的地方戏是随着地域方言的差别而有不同的发展，计豫西的西府调，曲子，南阳、西平的南阳调，开封的祥符调，商丘一带的豫东调……”，在这两篇文章之前，邹少和、郑剑西、张履谦、吴世勋、王培义等人的文章，均未见称豫东调而称豫东派。同时上述文章对豫东调或豫东派的阐述，大多非指唱调，而是泛指以商丘为中心豫东地区的戏剧形态。还有：豫东的疆界，大多指省城（开封）以东各县。也有人把京广线以东，黄河以南，西华、商水、沈丘、项城以北地区以及皖北，苏北、鲁西都包括在内的划法。这样，所指地域也无准确的尺度。因此“豫东调”概念不清，非是一个科学的术语。但是，半个多世纪以来，人们相沿成习，都是这样称呼，因而本文仍将豫剧的豫东风格及流派，指商丘地区各县市的梆子戏，称之为豫东调。

二、豫东调形成的自然环境、社会环境和文化背景

戏剧是一种文化现象，它由各种文化因素积淀而成。所以豫东调的形成与商丘这个地方的自然环境、社会环境和整个文化背景有着密切的关系。

1. 地理与人文

商丘是个古老的地方，属黄河下游。据古史传说和各县县志记载，早在距今五千年左右，西四县包括柘城、睢县、宁陵、民权属伏羲部落，东四县包括永城、夏邑、虞城、商丘县、商丘市属蚩尤和侯罔部落。（图一为伏羲象，图二为蚩尤象）汴水（后称睢水、汴水）从商丘南流过，气候温和，水草丰富、土质肥沃。这里的原始人类，各部落之间有时和睦相处，有时战争频繁。后来黄帝东来，以武力征服了这里的土著民族。

2. 历史概况

距今约五千年在今柘城、商丘县、宁陵、民权、虞城一带，人们已经开始了农牧业的生产活动。据考古调查，永城的王油坊、柘城的心冢寺古文化遗址，均属龙山文化，早有人类居住的痕迹。夏商之际，这里是商民族兴起和强盛的地方。周灭商，封商的后代微子于商丘，商丘始称宋国。秦置碭郡。汉置梁国。最早汉高祖刘邦的儿子刘恢封于此，其子刘揖亦封于此。在这里时间最长的是刘邦的三世孙刘武，即梁孝王，他在商丘三十五年，后来他的五个儿子，瓜分了梁国，分别为王，即长子卖为梁王，次子明为济川王，三子彭离为济东王，四子定为山阳王，五子不识为济阴王。其中的梁王买传其子孙襄、无伤、定国、遂、嘉、立、音等七人，直至王莽时期方绝。到了后汉明帝，封其子畅为梁王，辖六县，其子孙坚、匡、成、元等均为梁王，到元传子弥时，魏灭汉，弥降为侯。西晋武帝司马炎封宣帝子彤为梁王，其后又传至怀王、声王、逢、和、珍之等，珍之以后商丘无王。后魏改为梁郡，隋开皇16年改宋州，唐天宝初年改睢阳郡，五代归后梁宣武军，后唐又称归德军，宋称宋州，景德三年为应天府，大中祥符七年称南京，靖康二年康王赵构在商丘即位。

商丘，从史前时代的传说算起至康王赵构共历八十七王，其中有时称君、有时称王、称公、称帝，是我国古老文明地区之

一，金以后称归德府。元置为京东行省。明洪武七年降为州，属开封府，嘉靖24年又称为府，清沿明制始终未改归德府这一名称。可见，商丘在历代都是豫东这个地方的政治、经济、文化中心，在这样的环境中，人们创造了具有自己特色的艺术形式。

三、繁荣的古代歌舞

歌舞是中国戏剧的基本元素，而豫东调的歌舞性尤强，所以它直接脱胎于古代的原始歌舞。商丘从原始社会到汉的三千年间，是这种原始歌舞生长发展的园地。

1. 葛天氏之乐

大约距今四千五百年左右，伏羲之后朱襄氏建都于柘城。他的一位大臣士达，创造了五弦之瑟。（见《柘城县志》）。这时豫东人民已使用五声音阶歌唱。后来朱襄氏传位葛天氏，由于黄河泛滥，气候潮湿，人民多有肿腿之疾（见孟频引教坊记），葛天氏创造一种歌舞史称葛天氏之乐，具有通利关节的作用。这种歌舞《吕氏春秋》亦有记载，尤其宋以后，研究者颇多，宋王应麟《玉海乐章》记载的较为清楚。他说：“昔葛天氏之乐，三人卷（原注：一作掺，一作持）牛尾、头（原注：一作投）以歌八阕，一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰得方外之极，总万物之极”。这种歌舞的演出，度其情形：“卷牛尾、头”应是一张牛皮，由两个人把它顶起来，一人持头，一人持尾，人卷在里边作舞，另外一个人为领舞，和现在的狮子舞类似。（如图三）舞罢，唱八段歌词，此记载表明，伟大的黄河儿女，在劳动中，在与自然作斗争中，首先创造了歌唱与舞蹈，此为豫东地区戏曲的原始。

2. 最早的两个作者——夔与舜

《尚书》有一段舜和夔创制歌舞的记载：“帝曰夔，命汝典乐，教胥子直而温，宽而栗，刚而勿虐，简而勿傲”；又《尚

书》：“夔，命汝典乐，教胄子诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和”。夔本此原则，制好歌舞以后，‘夔曰：于！予击石，拊石，百兽率舞’。由此可见，这种百兽率舞是依照舜规定的那些原则制成的，具有明确的政治目的。而他的演出是用石作伴奏，这种石不是石子，是石磬，百兽率舞的形象资料在商丘一带出土的汉画像石上可以看到，那种戴假面，穿兽皮，载歌载舞的场面就是。（图四、五）这种百兽率舞与葛天氏之乐有许多相似之处，已是一种综合性的艺术，他至少综合了音乐、舞蹈、文学、美术等部类，已经构成了戏曲艺术的胚胎。

3. 商代的报赛演出——《大护》与《桑林》

奴隶社会比起原始社会是一大进化，约在公元前一千六百年至一千一百年间，这里是商民族兴起的地方。商汤王都于亳，即今谷熟集一带。他和伊尹创作了《大护歌》，《桑林乐》。《大护歌》的演出《韩诗外传》有一段评论：“汤作护，闻其宫声使人温良而宽大，商声使人方廉而好义。角声使人恻隐而爱人，徵声使人乐善而好施，羽声使人恭敬而好礼”。可见，这些歌舞具有寓教于乐的作用和歌功颂德的目的。

4. 春秋的歌舞与民间讴歌

公元前一千一百年周灭商。把商的后代微子封到商丘，微子箕为宋国君，他经常祭祀祖先的歌舞在《诗经》中叫《商颂》。今存有五篇歌词，即《那》、《烈祖》、《玄鸟》、《长发》、《殷武》。这时的演出已有庞大的乐队，从《商颂》《那》中可以看得很清楚。如：“奏鼓简简”句，说明有鼓；还有“庸鼓有铎，万舞有奕”句，这种庸很明显是钟，也可能是编钟，万舞有奕则明明是形容舞队之庞大和变化之有序；另外还有“嚳嚳管声，既和且平，依我磬声”等句，这证明有管乐和石磬两种乐器，而且由此还可以看出石磬是指挥乐器。这种演出不仅证明它已是

较高水平的歌舞，而且可以说明它在祭祀时为神而演出，当然包括参加祭祀的人，而在非祭祀时则为人而演出。另外还见它不仅在祠庙演出，而且在广场演出。如《庄子》一书，记有“曾子，捉襟而肘见，纳履而踵决，曳履而歌《商颂》，声满天地，若出金石”。这应是对平民的演出，此足见《商颂》观众的普遍性。

在春秋战国时期，与《商颂》的同时，还有一种讴歌，这种讴无管弦伴奏，属于干唱，多出自劳动人民之口，见记载较早的是宣公二年（公元前746年）宋国与郑国打仗。宋国打败了，大帅华元被俘，后又逃了回来。逃回来以后为加强守备，强化城池，一天他坐着车去检查民工筑城，到了工地，筑城工人唱起了讽刺他的歌，当时称讴。

还有一种特别值得注意的，讴是劳动者在劳动中倾吐自己的心声的歌。《左传》襄公17年（公元前556年，即宋平公21年）11月，宋皇国父为平公筑台。妨农功，子罕请俟农毕。公弗许，筑者打着夯讴曰：

泽门之皙
实兴我役，
邑中之黔，
实获我心。

这是平公筑台妨碍农活，子罕向他请求等农活不忙了再筑，平公不许，筑台工人顺便唱起的几句讴词，实为劳动号子之类。

公元前280年至233年之间有《韩非子》一书，其中记载了癸和射稽这两个歌手：“宋王之与齐仇也，筑武宫，讴癸倡，行者止，筑者不倦。王闻召而赐之。对曰：臣师射稽之讴又贤于癸。王召射稽使讴。行者不止，筑者知倦，其讴不胜如癸美何也？对曰：王废其功。癸四版，射稽八板。搯其坚，癸五寸，射稽二寸”。这一段话韩非主要是告诉人们不要只从表面上看问题，要进一步审视问题的本质的。所以他举出宋王步步追问这两个歌手

的故事。但他从侧面反映了当时讴歌的演唱水平已达“行者止，筑者不倦”的功效。

春秋战国时期，讴歌的旋律，由于古人没有留下曲谱，实难得知。不过如果那时那些工人在工地的讴歌就是指的夯歌的话，现在商丘县无处不可以听到建筑工人的夯歌。夯歌旋律一般是：

$\underline{6\ 6\ 6}\ \underline{7\ 5}\ |\ 6\ \underline{6\ 0}\ |\ 6\ \underline{6\ 0}\ |\ \underline{6\ 6\ 6}\ \underline{7\ 5}\ |\ 6\ \underline{5\ 0}\ |$
拉起了 咱的 夯 哟， 夯 哟！ 同志们 集队 忙 哟，

$5\ \underline{5\ 0}\ |\ ^{\circ}4\ ^{\circ}4\ 5\ \underline{6\ 6}\ |\ 5\ ^{\circ}4\ 0\ |\ 6\ \underline{6\ 0}\ |\ \underline{6\ 6}\ ^{\circ}4\ 6\ |$
夯 哟， 大家要 使停 劲 哟， 夯 哟！ 个个 用力

$5\ \underline{5\ 0}\ |\ 5\ \underline{5\ 0}\ |$
量 哟， 夯 哟。

上述四句夯歌，第一句的骨干音是6，第二句的骨干音是5，第三句的骨干是 $^{\circ}4$ ，第四句的骨干音是5。可以说是一则比较规整的四句式的民歌。这种民歌来自商丘人民的生活语音，如二人相见，一般的是先打招呼：

问： $\underline{6\ 6}\ \underline{6\ 6\ 6\ 6}\ |$ 答： $\underline{6\ 6}\ \underline{5\ 5\ 0}\ |$ 问： $\underline{^{\circ}4\ 6}\ \underline{5\ ^{\circ}4\ 5}\ |$
吃过 饭 啦？ 吃过啦， 上哪 去呀？

答： $\underline{5\ 6}\ \underline{5\ 5\ 5}\ |$
上班 去呀。

这种音调的节奏与尾音的拉长，与夯歌基本相同似。因此把上述音调加以美化而产生的豫东梆子也是如此，如《南阳关》伍云召唱，

$\underline{5\ 6}$ $\underline{7\ 5}$ | 6 0 | (过门) $\underline{5\ 6}$ $\underline{6\cdot 4}$ | $\underline{6\cdot 4}$ 0 |
 我的 南阳 关 一不 欠 粮呀

(过门) $\underline{5\ 6}$ $\underline{6\cdot 4}$ | 5 0 | (过门) $\underline{7\ 7}$ $\underline{7\ 7}$
 二不 欠 草 你剿 我的

$\underline{7\ 6}$ $\underline{4\ 7}$ | $\underline{7\ 6\ 7\ 5}$ | $\underline{6\ 5}$ 5 (过门) |
 南阳 关 所 为 那 条

这种音调的节奏与尾音的拉长亦与奔歌基本相似。再看豫东红脸唐玉成唱《反徐州》的几句慢板：

(过门) $\overset{e}{5\ 5}$ $\overset{e}{5\ 6}$ $\overset{e}{7\cdot 0}$ | $\overset{e}{7\ 3}$ $\overset{e}{7\ 6}$ $\overset{e}{5}$ — |
 忽啊 听啊 得 啊

(过门) $\underline{5\ 6\ 2\ 4}$ | 5 5 $(\underline{2\ 3\ 5})$ | $\overset{e}{5}$ — 5 $\overset{e}{4\ 5}$ |
 哪 那 大 堂 口 啊 云 牌 咳

0 5 6 $\underline{7\ 6}$ $\underline{6\ 5}$ | $\overset{e}{4}$ — (过门) $\overset{e}{3\ 3}$ | 0 $\overset{e}{3}$ — $\underline{3\ 2}$ |
 三 点 哪 啊 后 啊 官 宅

$\overset{i}{1\ 3\ 2\ 3}$ 5 5 | $\overset{i}{1\ 3\ 5\ 6\ 6\ 6\ 6\ 2}$ | 5 — — — | (过门) $\overset{e}{3\ 3}$ |
 走 出 我 地 五 品 的 州 官 嘛 想 哇

$3\ 3$ $\overset{i}{3}$ $\underline{3\ 2}$ 3 | 2 \cdot 0 3 \cdot 5 | $3\ 5$ $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ |
 当 啊 年 嘛 唤

1 - (过门) $\underline{6\ 1\ 6\ 1\ 5\ 3\ 2}\ 1\ (\underline{6\ 2\ 1})\ |\ 5 - 5\ \underline{5^4}\ 5\ |$
 俺这坐学 堂 我 把 啊

0 5 $\overset{7}{5}\ 5\ 5\ |\ \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 7\ 6}\ \underline{5\ 1\ 6\ 5}\ |\ 6\ 6\ 5\ 4\ |$ (过门) |
 书 啊 念

这种旋律的骨干音为 $^*4\ 5\ 6\ 7$ ，也和夯歌基本相似，因此可以认为：豫东梆子腔来自豫东的夯歌，豫东夯歌来自豫东人民的生活语言，豫东人民的生活语言是数千年人类文化积淀的结晶。当然，今日难知古代夯歌的具体腔调，但亦可推想，它与今日夯歌，与今日戏曲声调，定然有着不可分割的关系。

在春秋战国时期。商丘的民间杂技颇盛。有些已成为营业性的班子。《列子》一书中记载一位杂技演员元君“双履长倍其身”，显然即今日高跷之类。这当是广场演出。而豫东的民间小戏最善于跷功，据查建国以前的花鼓，每出场即踩小跷二寸许。此跷又称垫子。用带子绑于双脚，再将特制绣花尖鞋一对制成假脚附于脚上。然后使宽裤腿罩起，呈金莲微露之状。有时以此作高难度的动作而获得观众的喝彩。这种用于戏曲的小跷显然是那时高跷演变的痕迹。

上述讴歌、杂技等，是今豫东戏剧的重要组成部分。

5. 汉代的百戏

上述两千多年积累的戏曲因素中，其中有一种用装扮来表演故事的形式。即永城县偃尚，郑城等地出现的汉墓画像石上所反映的那些斗牛、斗兽、斗龙、斗虎之类。当时有蚩尤戏，或称角抵戏。把带角的兽装做蚩尤，与人作斗争（如图六），还有那种制龙御虎之类的表演，（如图七），把人、虎、龙都加以装扮，也用其表演一定的故事。如此种种，它标志着戏曲元素已经有了进一步的伸展，并且渐趋故事化。

6. 睢阳曲

睢阳曲因睢阳而得名。据《太康地理记》：“城方三十里，梁孝王筑之。鼓倡节杵而后下和之者，称睢阳曲。今踵以为故，所以乐家有睢阳曲。盖采其遗音也”。此节杵表明睢阳曲唱时敲着木梆子。“而后下和之”则象现在河南曲子中的《满舟》，《银纽丝》等曲调一样，唱一句或数句之后众接腔；或者说是歌者敲着鼓，打着梆子唱一句之后众接腔。这时在劳动工地上的歌唱，与春秋战国时期的讴歌相比，已大有不同。他已经从讴歌那种形态中脱离出来，即不是劳动者自唱而是有专业人员司唱，而且有伴奏，有接腔。这种演出度其情况是在城头，故有下和之说。另有一种演出是在宫庭。晋葛洪《西京杂记》载：“梁孝王游于忘忧之馆……枚乘为《柳赋》。忘忧之馆，垂条之木。枝逶迤而含紫，叶萋萋而吐绿。出入风云，去来羽族。既上下而好音，亦黄裳而绛足。蜩螗厉响，蜘蛛吐丝，阶草漠漠，白日迟迟，吁嗟细柳，流乱轻丝。君王渊穆其度，御群英而玩之。小臣鼓眊于此陈词”。枚乘是汉代的著名文人，久居商丘。他这一段文字透露了当时的演出情况。首先是忘忧之馆。枚乘把它装点得那样美好。好象是美好的秋天，梁孝王和群臣在这里玩。为什么玩呢？为了忘忧。玩什么呢？小臣鼓眊于此陈词。另有邹阳《酒赋》中说：“清者为酒，浊者为醴，清者圣明，浊者顽黷。……哲王临国，绰矣多暇，召皤皤之臣，聚肃肃之宾，安广坐，列雕屏。綃绮为席，犀琥为镇。曳长裾，飞广袖，奋长纓。英伟之士莞尔而即之。郡王凭玉几，倚玉屏，举手以劳。四座之士皆若哺梁焉。乃纵酒作倡，倾杯复觞，右曰宫申，旁以徵扬……”。“曳长裾，飞广袖，奋长纓”是表演。“右曰宫申，旁以徵扬”是歌唱时的调式。“宫申”和“徵扬”则可说明宫、徵二音最多。上述种种和今豫东调演出有许多共同的特点。

商丘从原始社会到商的两千年间，是黄河中下游广大地区政

治、经济、文化的中心；从西周至汉的又千余年间，是梁国（先是宋国）政治、经济、文化的中心。根据《汉书地理志》，梁国的大致疆界如图八，这一带的人民，长期以来，形成了风俗，习惯、语言、审美诸方面的统一，从今日这一带戏曲的演出，唱调、剧目、化装、特技看，均有着共同的风格，他的各种技艺，亦无不可以从古代歌舞中找到其踪迹。因此，可以认为，豫东戏曲是在古代歌舞的基础上发展起来的。然而，这种古代歌舞是怎样的发展为今日的豫东调，它还有一个漫长的路程。

四、丰富多彩的演出及班社

豫东梆子的形成不仅有以上所谈的各种因素，而且还有特定的文化活动因素以促使它的成长和壮大。这就是他早有丰富多彩的演出活动及层出不穷的班社。商丘在南北朝时期刘汉政权被彻底摧毁，西晋武帝司马炎封宣帝子彤于此，仍称梁王，后来彤的后代也称王，直到北魏，大约公元420年才被废除。司马氏在这里称王大约250年，地盘已是很小，也不过几个县的面积。后在北魏至隋末，大约200年间，鲜卑族入主中原，先有十六国的混战，后是各族人民的起义，人民的生产生活极不安定，这时由于北方少数民族文化的侵入，使商丘的思想文化发生了深刻的变化，产生了中国文学史上著名的《木兰诗》，因此民间的表演艺术也发展到了一个崭新的阶段，演出形式日渐丰富多采，班社组织日渐发展壮大。

1. 木兰诗及其演出

《木兰诗》自他产生以来，千余年间人们从文学角度研究者很多，孰不知它和《商颂》一样，是一种演出脚本。这一作品的产生，与商丘的戏曲形成有着密切的关系。

他的演出始于北魏，约在公元495年前后，据宋、郭茂倩《乐府诗集》第25卷记载：“古今乐录曰，梁鼓角横吹曲有企喻……



图八、宋国地图。

《汉书·地理志》：“宋地，房心之分茅也。今之沛、楚、梁、山阳，东平，及东郡之须昌，寿张，皆宋分也”。

按歌辞有木兰一曲，不知起于何时”。可见到南朝的梁（始于公元502年）相当于北朝的魏宣武帝景明三年之后木兰诗已广为流传，而鼓角横吹是个什么样的演出形式呢？首先是鼓角，据考：春秋时期《卫公兵法》：“日出日没时，挝鼓一千槌，三百三十三槌为一通。鼓音止，角音动（唢呐之类），吹十二声为一叠。然后角音止，鼓音动，如此三角三鼓而昏明毕”。此说明这种演奏最早是为记时而设，到了南北朝，演变而为鼓与唢呐合奏的曲体称为鼓角。其次是横吹，据南朝沙门智匠《古今乐录》：“横吹，胡乐也，张骞入西域。传其法于长安，唯得摩词兜勒一曲……在俗用者有黄鹑，陇头，出关，入关，出塞，入塞，折杨柳，黄覃子，赤之扬，望行人十曲”可见这种鼓角横吹曲是以唢呐和鼓作伴奏的联曲体的歌唱艺术，到北魏时，加上木兰诗那种传奇的故事，已成一种具有相当规模的戏剧表演节目。

2. 五代时期的班社

唐代，天宝末（公元756年前后），商丘仍为重镇。号称江淮屏障。安禄山之乱涉及于此，张巡守睢阳“战于宁陵之北，斩贼将20，杀万余人，投尸于汴水为之不流……城破遭民止400而已。……”（见《唐书忠义传，张巡传》）这一场灾难和汉代的七国之乱十分相似。由此说明，这里仍是重要交通枢纽。是兵家必争之地，也是文化昌盛之区。如李白诗有“十载梁园客”，杜甫诗有“梁园日暮飞乱鸦”之句。到五代末和宋初，大约二百年以后这里的经济已经恢复。据宋，王巩《闻见近录》：“南京去汴河五里，河次为之河市。五代国初，官府罕至。舟车所聚，四方商贾孔道也。其盛非宋州比。凡郡有宴设，必召河市乐人。故至今俳优曰河市乐人者由此也”。这种河市乐人是干什么的呢？宋《王文正笔录》有一段记载：“附马都尉高怀德，以制领睢阳岁久。性颇奢靡，而洞晓音律。故声伎之妙，冠于当时。法部中精绝者，殆不过之。宋城南，抵汴渠五里，有东西二桥。舟车交

会，民居繁夥。倡优杂户，厥类亦众。然率多鄙俚，为高之伶人所经诮。每宴饮乐作，必效其朴野之态以为戏玩，谓之河市乐。迄今俳优常有此戏”。由此两段引文可知当时如下情况：一、高怀德是建隆二年（公元961年）归德军节度使，是赵匡胤的妹夫，故称附马都尉。由于他的家班在表演之先常要笑河市乐人那种朴野之态以为戏玩，可知这是一个表演团体。同时也可以知道河市乐人也是一种表演团体，不过后者是民间的班子罢了；二、当时“凡郡有宴设”，指的是普通富户或平民之家。非指高怀德一类的王公贵族。因此，河市乐人类似后来的花部。高怀德家班类似雅部；三、这种班子的规模参照鼓角横吹《木兰诗》，参军戏，以及《踏摇娘》之类唐代以前的戏曲体制，可能是三五人或七八人左右。四、王文正即王曾，为北宋仁宗（公元1023—1063年）时人，此说明其时确有此戏；五、这种班子，按照周贻白的看法：“到了北宋末期。这班被当时贵族阶级和士大夫们所视为鄙俚朴野的河市乐人，或路歧人。便根据郡有宴设，必召河市乐人这一基础，从去汴河五里河市的撈地表演，逐渐发展到郡城、汴梁。即北宋的首都东京。而成为所谓瓦子勾栏的表演”（见《中国戏曲史发展纲要》）。

3. 宋代的演出场所——照碧堂

宋，赵匡胤即皇帝位以后。于景德三年（公元1006年）定商丘为陪都，号南京，又称南都。于公元1094年修建了一所宏伟的建筑物照碧堂。宋，晁无咎《照碧堂记》介绍了这一建筑的修建情况：“此照碧堂之所以为盛也，宋，为本朝始基之地。自景德三年，诏即府而双门立别宫。故经衢之左，为留守廨。面城背市，前无所达，而后与民语接。城南有湖五里。前此作堂城上以临之。岁久且圯，而今龙图学士南丰曾公之以待制留守也，始新而大之。盖成于元祐六年九月癸卯。横七楹，深五丈，高可建旄……客雇而喜，翛然不能去。盖不独道都来者以为胜，虽厌足于

吴楚登览之乐者，度淮而北则不复有。至此亦踌躇倘佯而喜矣……”。这所建筑初建于何时不详。重修以后的雄姿，文中可见。他的用途在朱彝尊为宋莘田《枫香词序》时才透露出来。他说：“商丘之南京也，东都盛时，由汴水浮舟，达通津门三百里而近。车徒之击互，冠盖之络绎，妖童光伎自露台瓦市，而至乐府之流传。朝依声而夕勾队于照碧堂上，盖流风虽远，遗响宜有”。这其中的勾队，是杂剧的演出。在北宋，杂剧演出时，舞台指挥叫竹竿子。他拿着一根竹棍，指挥演员的上场叫勾队，下场叫放队。“遗响”即宋杂剧的传统，由此说明，照碧堂原是一个舞台。他是继梁孝王忘忧馆之后，又出现的第二个演出场所。这时的演出，已经不再是讴吟倡和睢阳曲那种形式，而是宋杂剧了。这种杂剧如果是木兰诗那样的传奇故事，已是偶有相当规模的戏曲表演艺术。

4. 木兰诗的进一步剧化——《木兰诗》的进一步剧化
戏曲有一个从较为简单发展到较为复杂的过程。从汉代的睢阳曲到五代到宋那些小班子，除个别有演出场所之外，绝大部分是“露台瓦市”到处作场。他的形式虽很简短，但可见其发展的繁盛。到了元代。一些杂剧班子或演员用唐诗中的梁园取名称甚多。如元《青楼集》中的元杂剧演员梁园秀，称“歌舞谈谐，为当代首称，喜亲文墨，作字楷媚，间吟小诗亦佳”。《簪采和》杂剧：“正末上云：小可人姓许名坚，乐名簪采和，俺在这梁园棚勾栏里做场，昨日贴出花招去……”。这些都可以说明商丘是为戏曲之乡。在元时，民间广为流传的是北曲。从元末明初《木兰女》杂剧中表现得较为清楚。据明《脉望馆抄校本古今杂剧》一书。其中收了无名氏作《木兰女》一剧。这是鼓角横吹《木兰诗》进一步戏剧化的创举。但清，梁廷楠《曲话》记载：“……明人如徐渭之《女状元》，《雌木兰》……”，这说明在明代徐渭写过《雌木兰》一剧，而徐渭生于1521年，卒于1593年（这时商丘

县城内沈家已有戏班)跨嘉靖、万历两朝。但是《脉望馆抄校本古今杂剧》中的《木兰女》除剧名与徐渭不同外,而作者亦不书徐渭。此剧始终通唱北曲,显然具有元曲的特点,所以本文认为,它可能是明代早期或元代晚期流传在商丘一带民间的《木兰诗》剧本,徐渭《雌木兰》可能是根据这种民间的演出整理而成。这种剧本风格粗犷,语言朴实,是《木兰诗》进一步的戏曲化,而他究竟是不是流传在商丘?现作简要剖析。

第一、语言。剧本中的白和唱都流露了商丘的土语。木兰第一次上场,自报家门之后:“你且看那书上说。秦休和那缙紫两个。一个拚着死,一个拚着入官为奴……”。这种“拚着”(读频着),是下决心的意思。“先要放掉这双脚换上那双鞋才中用哩(换鞋作痛楚状)”。这种“中用”常与不中用连用,是行不行的意思:“(娘)正为此没个法儿。你的行急得要上吊”。这“上吊”是自尽的意思:“(木)哥儿们少坐”。这“哥儿们”是弟兄们的意思:“……一向没个消息。喜得年时王司训的儿子王郎……”这“年时”是去年的意思:“(二军)他们这般忙,咱们不好不达时务,且不别而行罢”。这“不达时务”是不识时务的意思。这种土语而今在商丘一带的民间,仍然通行。

第二、曲调。整个本子不标宫调。只注明曲牌名。仍带有金、元时期那种打连厢的痕迹。但从中可以清楚的看到都是北曲,无南词侵入。依次为:《点绛唇》、《混江龙》、《油葫芦》、《天下乐》:《哪叱令》、《鹊踏枝》、《寄生草》,《么》、《六么序》、《赚煞》、《耍孩儿》、《清江引》,共十二曲。这种曲子至今在豫东调伴奏曲和唱曲中仍存在的如《点绛唇》。全曲为:

(双鼓条猫儿头)

$\dot{1}$ $\overset{\frown}{6\ 5\ 3}$ 2
 豫东调词 本 帅 离 朝,
 《木兰女》词 休 女 身 拼,
太光.....太光.....
 地提

$\dot{1}\ 6\ \dot{1}\ 5$ 光才太光 $\dot{1}\ 6\ 5\ 3\ 5\ 2$ 太光
 动山 摇, 逢山 开 路,
 紫命 判, 这都 是 裙 钗 伴,

太光 3 $\dot{1}$ $\overset{\frown}{6\ \dot{1}\ 5}$ 光才太 光
 遇立 水地 造桥, (白)
 天, (白)

× × 光 $\overset{\frown}{3\ 5\ 6\ \dot{1}\ 5}$
 要 把 狼 烟 扫,
 说什么 男 儿 汉。

这两种《点绛唇》在词格与旋律上的契合，绝不是偶然的，他至少可证明豫东调与元、明杂剧有着一定的直接承袭关系，而元、明杂剧和《木兰诗》也有着一定的关系。其他如《寄生草》、《哪叱令》、《混江龙》、《油葫芦》、《耍孩儿》（即娃娃）等都仍是今豫东调的伴奏曲。

第三、民俗。“（爷、娘、小环上）：自从孩儿木兰去了，一向没个消息，喜得年时王司训的儿子王郎，说木兰替爷行孝，要定下他为妻。不想王郎又中上贤良文学那两等科名。如今见已校书郎省亲在家。木兰去了十年。两下里都是男长女大得不是要的。却怎得他回来，就完了这头亲，俺老两口儿就死也死得乾净”。还有：“（拜弟妹介、二煞）去时节只一丢，回来时长并

肩。象如今都好替爷征战。妹子，高堂多谢你扶双老。兄弟，同辈应推你第一班。我离京时买不迭香和绢。送老妹只一色花粉（粉？），帮贤弟有两匣儿松烟”。这些，除“一丢”巧妙的运用了商丘俗语外（一丢丢是一点点之意），就是流露了老人思虑儿女们的婚事和同辈远归给弟妹带点物品等民俗。这种习俗至今商丘一带仍很普遍。尤其烟丝，在元明之际，是归德府的名特产。

可见《木兰女》是元末明初之际在豫东民间流行的杂剧剧本。他的改编和演出是广大艺人在鼓角横吹《木兰诗》基础上的再创造。他吸收了数千年来文化史中的众多戏曲因素，与宋、元杂剧并行于世。他是豫东地区戏曲发展的里程碑。

5. 明代的两大演出场所

明代的皇帝从朱元璋起，深知戏曲对人民的感染和教化作用。所以都崇尚戏曲。民间因上有所行则下必有效。所以一些祈祷活动也必演出一些戏曲节目方称对神的虔诚。通常称此为报赛。它对戏曲的发展起了很大的推动作用。据宁陵县志：“明初设里社之坛于各地。其祭品猪羊各一。取诸百家之约会。祈丰年报成功也。然义节誓词虽废不讲。而乡间赛祷犹随时所在行之。笙鼓杂奏，尽欢而退”。又据睢州志李梦阳《重建城隍祠记》：

“正统，天顺间（公元1436至1464年）知州仲广谢光嗣为修葺……壬子（公元1492年）……耆老郭荣，刘庆辈相与协某……逾三年（即公元1496年）而工始毕。轮焕翬飞金碧辉煌，视旧有加。岁时伏腊，有事于祈禳报赛者，咸得以骏奔祠下……”。这里祠上有戏楼一座，（图九）毁于57年。又见虞城县志：“自明以来，人文丕变。士敦礼义，民尚廉耻……祭礼祖先，随时随事祭告。其乡村镇店，各有神祠。春秋祈报，太抵虞俗。……十月一日，民间焚纸衣，墓祭，曰送寒衣。乡村共具牲醴报赛，方社同享。祭余至晚散……”。还有归德府志：“阙伯台……在商丘之颠。金

元建王母祠……大德间（公元1297—1307年）改建今庙。明嘉靖34年（公元1555年）知府王有为重修”。这里也有戏楼一座。毁于文革。这种报赛的频繁，戏楼的创设。足见其戏曲演出之盛。

6. 南曲的入侵——沈家班

汴河，在明代以前，有几次大水因而淤积不能畅通。嘉靖年间虽曾疏理，其通航状况已不如昔。但上至开封，下达苏杭仍可通行。他对商丘的戏曲改革仍起着积极的作用。到了明末，商丘经济日渐发展，资本主义已经萌生，农民往往走出封闭式的田园，因而对戏曲的需求日迫一日，还有一些乡绅们对戏曲已有嗜好。据商丘人郑廉《豫变纪略》记载：“崇祯改元……士大夫家居者，率为楼台，园囿，池沼，以相娱乐。近水则为河亭游舫。蓄歌伎，弄丝竹，花晨月夕，酣燕不绝……”。在这种风气影响下发展起来的戏曲班社，多具专业性和商业性。见之于记载的有沈家班。据侯方域《赠江伶序》一文记载：“有老伶吴清者，常逮事沈相国家。年六十余，须髯白如丝。贫无所依倚，乃为陈将军教十许岁歌儿以糊口。能言无郡神宗（万历）间最盛时事。……向日之歌者皆已散去……梨园全队人擅白雪。每发一声，则缠头之赠金钱委积……”。由此试推沈家班如下几种情况。

第一，沈相国即沈鲤。他的先辈昆山人，明初已来商丘做官。祖父沈瀚于成化二十年（公元1484年）任建宁知府。他本人“嘉靖乙丑进士……万历甲申（公元1584年）拜礼部尚书”（见《商丘县志·选举》）侯方域追忆的吴清在沈家时，至少是1584年以前。其时60余岁，应是1540年左右的演员。因此，沈家家班至少在1540年已具规模。

第二，擅白雪一词，南北朝时人谢惠莲《雪赋》中早提及商丘有白雪之歌，属高雅之意，在明代早、中期当指北曲。因此，吴清属北曲演员。

第三，缠头今称包头，即旦角。那种善唱，且为观众所喜爱

图一，古史传说：「伏羲古帝名，风姓。有圣得，象日月之明，故称太昊。教民佃渔蓄牧，养牺牲以充庖厨，故又曰庖牺。始画八卦，造书契，都陈（今淮阳县）在位一百十五年，传十六世，凡一千二百六十年」，又据《帝王世纪》：「伏羲氏传至第十五世称朱乡氏，都于朱（今柘城县）」。又据《汉书》：「朱乡氏传位葛天氏」。



图二，蚩尤：《史记·正义》：「蚩尤，兄弟八十一人，皆兽身人语」。《史记·集解》：「蚩尤古天子」。孔子《三朝记》：「蚩尤，庶人之贪者」。《史记·索隐案》：「诸侯相侵伐，蚩尤最为暴，则蚩尤非为天子也」。《史记·集解》：「蚩尤冢在东平郡，寿张县，阨乡城中，高七丈」（今商丘北约一百二十公里处）。《史记·正义》：「蚩尤歿后，天下复乱，黄帝遂画蚩尤象以威天下」。《河图经》：「西方白帝，神名白招拒，精为白虎」。本图为蚩尤部落被西人所征服的写照。



图三，龙虎戏珠图。这种图案在画像石上所见甚多，一人着兽皮，手持圆形物，领舞，另有一龙一虎以舞蹈的姿势扑向领舞作戏耍状，这种舞蹈在豫东各县，市的民间至今仍存，不过有些地方，龙虎形象则变为狮子，又名狮子滚绣球。其实它的起源是葛天氏之乐。





图四：百兽率舞。《史记·五帝本记》：“炎帝欲侵凌诸侯，诸侯咸归轩辕。轩辕乃修德振兵……教熊、黑、貔、貅、貙、虎以与炎帝战于阪泉之野。三战，然后得其志”。本图即表现这一类的事。自右至左从那只不完整的形兽始，第四、第八、第九兽均为熊形。《史记·正义》：“黑如熊，黄白色”，故解此四兽为熊黑。第二兽与第七兽形似虎，《史记·正义》：“郭璞云：貔、执夷，虎属也”。《辞源》：“貔貅，猛兽名，形似虎……雄者曰貔，雌者曰貅”，故解此二兽为貔貅。第三兽与六兽形相近，《尔雅·释兽》：“貙，狻猊似狸”，《辞源》：“狸兽名，貔属，种类甚多”。故解此二兽为貙类。以百兽率舞或兽形表现战争，是汉代表演的主要内容之一，它与葛天氏之乐用牛形表演一定的内容有着直接的承袭关系。



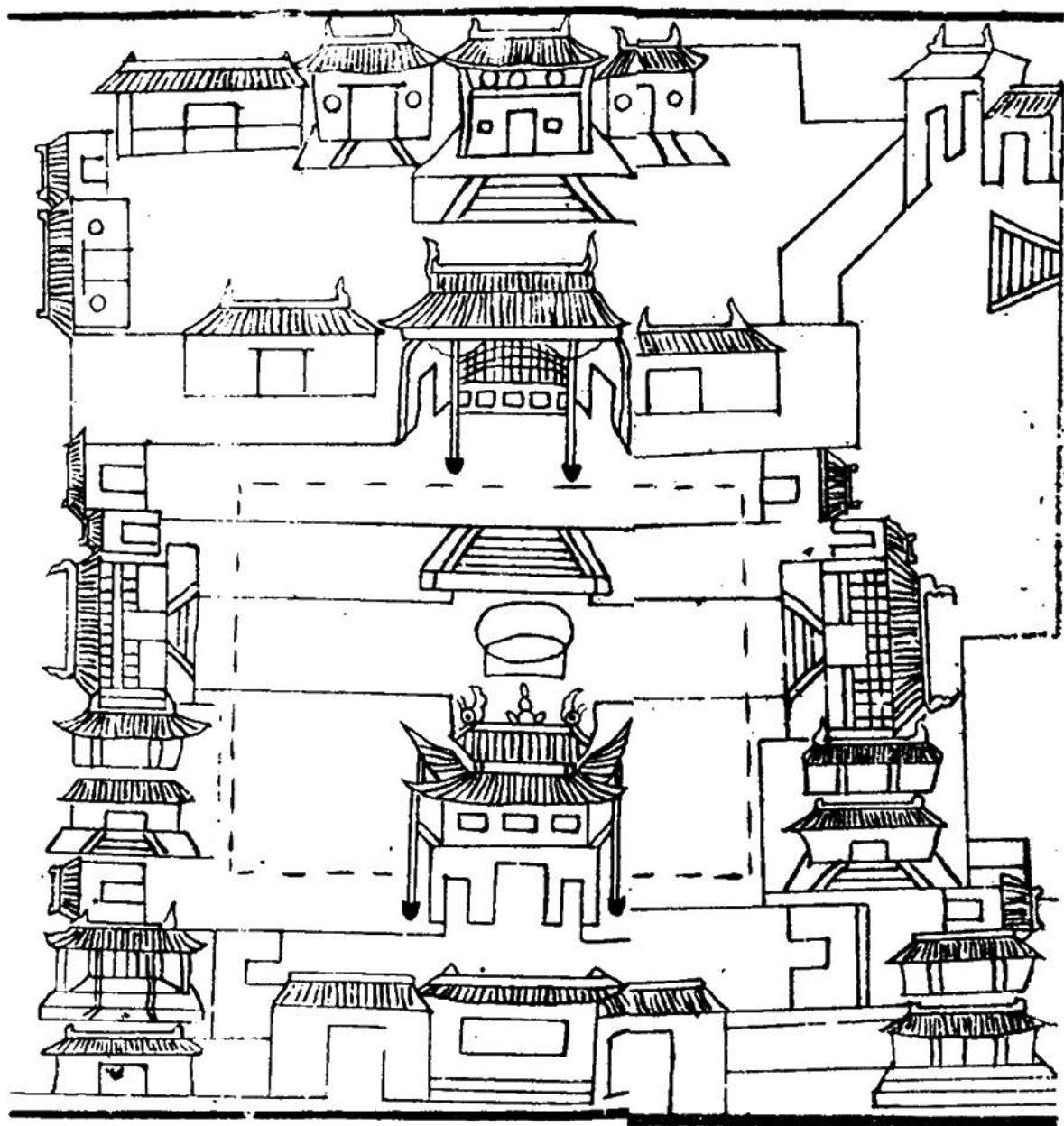
图五：假面戏。这种戏仍属表演争斗之类的节目，亦属百兽率舞的范畴。中间二兽相斗，其服饰，假面，十分清楚，且为人所装扮亦无可置疑。



图六，蚩尤戏。宋，陈畅《乐书》“或曰蚩尤氏，头有角。与黄帝斗，以角抵人。今冀州有乐，名蚩尤戏。其民两两戴牛角而相抵。汉造此戏，岂其遗象也？”。本图头生角，口啣环，似牛身的形象，是图二的侧面，应为蚩尤，持戈矛的人亦有降服蚩尤之意，故解为蚩尤戏。



图七，制龙御虎。晋，葛洪《西京杂记》：“余所知有鞠道龙善为幼术，向余说古时事，有东海黄公，少时为术，能制龙御虎。佩赤金刀，以绛绡束发，立兴云雾，坐成山河，及衰老，赢备，饮酒过度不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀，三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角牴之戏焉”。本图并非东海黄公降虎不行而被虎所杀的故事，它是汉和汉以前传说中制龙御虎的全图。图中的龙与虎都是图三的缩短，图中的人物均系老者，也许属东海黄公之类。另增牛的形象，亦与角牴有关，鹭鸶是歌舞的象征



图九，睢县城隍庙戏楼。光绪18年本《睢州志》(1892年)，礼房周俊礼绘。虚线内为戏楼及戏场，总面积约五百平方米，可容千余人。舞台总面积约一百平方米。

的情况，以“赠金钱委积”作记，足见其演出功力之高深。而此话因出自吴清之口，所以仍属北曲在商丘的盛况。后来沈家又“辇千金，三吴招呼伎乐……衣轻纨，歌于夜，……南邻北壁，钟鼓不绝，如此者遂历三纪”（仍见《赠江伶序》）。这说明万历年间南曲（即昆曲）到了商丘。而且在这里最盛期为36年（三纪）。这时的昆曲是什么样子的昆曲呢？按照时间推知，是魏良辅等改革后的昆曲。“长于唱而劣于弹”讲究“字正腔圆”，讲究“曲情理趣”。按照沈宠绥《度曲须知》昆曲改革以后是“调用水磨，拍捱冷板。声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气如烟火。启口轻圆，收音纯细”。这时昆曲已经加上了打击乐。即至嘉隆间（公元1522至1572年）“昆山有魏良辅者，乃渐改旧习。始备众乐器，而剧场大成。至今尊之”（见沈宠绥《弦索辨讹》）

7. 南曲的繁荣——侯家班与宋家班

约在天启年间（公元1621至1627年）侯方域的父亲也有戏班。据胡介祉侯朝宗传“初司徒公（侯恂）亦留意于此。蓄家乐务使穷态极工。致令小童随侍入朝班。审谛诸大老贤，奸、忠、佞之状。一切效诸排场。取神似逼真以为笑噱”。这里说明侯家班较讲究做派。而且讲究体验生活。还可能有创作剧目。后又有宁陵郭仲奇，在常州带来一个戏班。这便是上述侯方域《赠江伶序》中的江伶班。这个班的情况是“沙随有郭使君者，官常州刺史。携江生与其侣十余人以归。余识使君，每宴余，则出江生度曲。秀外惠中，丰骨珊珊。发清清商之音冷然善也。未几，为睢阳武卫冯将军所留。已而复归于郭。又未几。卒归宋君”。江伶班在不长的时间内三易其主。可能是一个较强的营业性的昆曲班子。最后归了宋莘。

8. 南北曲的混合——王家班

睢县的王芜湖，是明末清初诗人王祖恢的堂弟。晚年在睢县退

圃这个地方办科班。退圃可能是王芜湖晚年退休隐居的一所花园或庭院，遗址今无存。从吴中请来了歌板师孙九皋为教师。孙九皋“曾以弦索供奉内苑，时精是技者三人。孙居其一”。王向他学三弦“发指清丽，九皋自谢弗及”。并“教童子转关促拍，悠扬缓度，与时伶登场殊异”。因此，王祖恢诗中有“江东谁衍孙郎派，中原弟子白发新”之句。这一小班的学员都是本地人。而教师是吴人。可想在教学中掺入南曲是很自然的现象。所谓与“时伶登场殊异”，即表明他与睢县传统的演出不同。这应是地方土戏接受了昆曲的东西之后，被改革了的演出情况。另见《睢州志》蒋奇猷（举人）家也有戏班，其剧种未提吴曲，但他与商丘县的侯家来往甚密，其戏班的交流亦可想见，其剧种不提吴曲，或者就是地方上的土戏，但由于双方主人对不同戏曲艺术的欣赏，也可能互有影响，可见睢县当时不断登场的“时伶”，也会渐渐的被吴曲所熏陶。

9. 南北曲的盛世——《桃花扇》的演出

上述昆曲在商丘的活动，大约是从1590—1690年以后的若干时间。即从明代中叶到清初的一个多世纪之间。他对商丘固有的北曲和一些地方戏曲，起了重大的影响。

在宋荦的晚年，宋家班大约是1708至1711年之间，在商丘县演出过《桃花扇》。今抄宋荦《西陂类稿》中《观桃花扇漫题六绝句》如下：

（一）

中原公子说侯生，
文笔曾高复社名，
今日梁园谱遗事，
何妨儿女有深情？

（二）

南渡真诚傀儡场，

一时党祸俱披猖，
翩翩高致堪摹写，
饶幸千秋是李香。

(三)

气压宁南唯倜傥，
书投光禄杂恢谐，
凭空撰出桃花扇，
一段风流也自佳。

(四)

泪作桃花寄怨孤，
天涯把扇几长吁，
不知壮悔高堂下，
入骨相识悔也无？

(五)

陈（定生）吴（次尾）名士镇周旋。
狎客追欢向酒边，（柳敬亭、苏昆生）
何忆尘扬东海日，
江南留得李龟年。（丁继之）

(六)

新词不让长生展
幽韵全分玉茗堂，
泉下故人呼欲出，
旗亭樽酒一沾裳

以上六诗，除扼要看出宋荦对《桃花扇》的评价之外，还证明了侯方域死后半个多世纪，在他的家乡演出了写他生平戏曲。但这时的演出从整体看，已不是明代早期《木兰女》那样。而是另有一翻景象。

第一、声腔。由于昆曲一百多年的影响，元明时期的北曲起

了很大的变化。这种变化的表述极不容易。因为一向没有音响资料，所以本文试以62年以来收集这个地区老艺人口传的曲牌作抽样对比，从而推知其概貌。在豫东调曲牌中，首先发现有大量的南北曲。在《桃花扇》中可以看到27曲。现在这些曲子按照乾隆11年（公元1746年）成书的《九宫大成南北词宫谱》的分类，计有：南曲《红绣鞋》、《急三枪》、《一封书》、《滴溜子》；北曲《斗鹌鹑》、《朝天子》；南北合套曲《步步娇》、《风入松》、《小桃红》、《一枝花》、《园林好》、《江儿水》、《排歌》、《点绛唇》、《石榴花》、《上小楼》、《新水令》、《折桂令》、《侥侥令》、《收江南》、《得胜令》、《沽美酒》、《油葫芦》、《锁南枝》、《雁儿落》、《山坡羊》、《画眉序》。上述27曲既在《桃花扇》中可以看到，而且《桃花扇》又在商丘演出，可以认为今老艺人所会之曲，必是乾隆11年以前流传之曲，此作为抽样的一部分。另外，在大量的曲牌中，有一部分虽不是《桃花扇》中的曲子，但也属南北曲之列，计有：南曲《浪淘沙》、《高山流水》、《宫花》；北曲《水龙吟》、《胡茄》；南北合套曲《金钱》、《芙蓉》。这七曲虽然不属《桃花扇》曲，但应是其他剧目的常用曲。以上两部分共34曲，它为清末民初甚至应是乾隆以前，商丘戏曲舞台上的常用曲，而且有些至今在豫剧豫东调中还在常用。由此可以看出南曲北曲的互相渗透，互相影响，及其对豫东调形成所起的巨大作用。

10. 南北曲的作家与理论家

明末清初，商丘地区有一些戏曲作家、研究家并有一批精通戏曲，热爱戏曲的人物。

第一、候方域。生于1618年。他写了许多演员传记，流传于世。如《马伶传》，《李姬传》，《赠江伶序》等在戏曲史上都有一定价值。他还领导一个家庭戏班。胡介祉在为他写传时曾说

他“雅嗜声伎，解音律”。他为了办好自己的家班并致力于戏曲的改革工作，曾到苏州阊门买童子，并延请名师。把大量的南曲引进商丘。对豫东调的形成具有一定影响。

第二、吕坤。宁陵人，生于1536年，长候方域82岁。明万历癸巳（公元1593年）任都察院右金都御史。后因时政不随己愿，引疾乞归，杜门谢客。著有《小儿语》、《宗约歌》、《闺诫》、《好人歌》称四小书。他对戏曲、歌舞极为喜爱。而且有独到的见解。他认为：“歌咏所以养其性情。舞蹈所以养其血脉。……刀日割则锋铤顽钝，须磨砺而后恬铄。学日劳则神思衰倦，须舒畅而后精神。……歌如诗、曲，竹如笙、箫、笛，丝如琴、瑟，舞如干、羽，皆足以养性情，和气血。皆学者所当知”。

第三、王培。清初，柘城人。晚于吕坤。清康熙时作过县官。他认为：“古来礼仪之说，学、士大夫尚有闻之而欲卧者。而何以傀儡当场，愚夫愚妇之歌泣，竟终夜而不倦？男子有顽愚一当盛世犹可化而为良民。女子即甚智慧，而房闼之祸不闻，尽混于治朝”？他作官时对戏曲非常重视。

第四、李子金。清初柘城人。精通数学，音韵学、律学。著有《律吕心法》。他与毛西河同时，而且都是睢县汤斌（1649年顺治己丑进士）的朋友。他们共同主张，十二平均律是不科学的。他们认为“三分损益，隔八相生，为一事之伪”。他举例说：“姑洗，蕤宾，夷则，无射四律皆有下声。声不越四管，而较正声稍下也”。今将其所论简要介绍如下。先把五声音阶分为十二个等分，用现在的简谱标明，则是：1、 \sharp_1 、2、 \sharp_2 、3、4、 \sharp_4 、5、 \sharp_5 、6、 \sharp_6 、7、1。然后用隔八相生的原理，从1起（称黄钟）数八个半音产生5（称林钟微）。再依次数八个半音产生2（称太簇商）。再数八个半音产生6（称南宫羽）。再数八个半音产生3（称姑洗角），再数八个半音产生7（称应钟）。再数八个半音产生 \sharp_4 （称蕤宾）。再数八个半音产生 \sharp_1 （称

大吕)。再数八个半音产生 \sharp_2 。(称夷则)。再数八个半音产生 \sharp_3 。(称夹钟)。再数八个半音产生 \sharp_4 。(称无射)。这其中的姑洗、蕤宾、夷则、无射即 7 、 \sharp_1 、 \sharp_2 、 \sharp_3 四律，皆无正声。(笔者注：正声即纯律之意。)他认为这种理论根本不能成立，所以说为一事之伪。王祖恢对此写下了四句诗：

十五人声独会心，
下姑洗管少知音，
当年河右飘零日，
未遇睢阳李子金。

诗意表示赞同他的说法，但其中奥妙的理论则未能得知。然而，客观世界是复杂的，李子金这种对十二平均律的异议，是无人理解的，而朱载堉的十二平均律，则以王子的身份介绍到西方。后来比利时马容氏于1890年，依照他的数据，制成律管，为键盘乐器之始。世界音乐界亦给以高度的评价。至此，李子金的观点，淹没在历史的长河之中。其实，值得深思的是时过三个多世纪的今天，用键盘乐器奏中国民歌或伴奏中国戏曲，许多音是不协调的。尤其配器，困难更多。譬如河南梆子的偏音，演员在唱时实际音高很不固定。常介于 \sharp_4 与 5 之间。这样在键盘上按那个音都不协调。配器用那个和弦都感不妥。这正是李子金所说“无知音”一语的原意。可惜《律吕心法》一书难以觅到。其中许多民族音乐理论的奥妙难以得知。只好暂作存疑。

第五、赵陞对。睢县人，生于明末，卒于清初。“以文章雄里中……常为乐府小戏以寄其愤”。死后，好友吴淇（1652年顺治壬辰科进士），把他的小戏谱之管弦。并邀陞对生前好友，于灵前演出。“方登场，四座涕泗横流，歌者亦不成声而罢”。赵陞对这种小戏。是他对封建社会不满的发洩，一定很有价值。

“歌者”所唱，应是当时的弦索调。属北曲范畴，剧目是“相将”的题材。当然也是传统戏曲。可惜，很难得知其内容和具体

的演出情形。

以上戏曲作家，理论家，活动家，其作品、论著有的虽然遗失，但他们对豫剧豫东调的形成所作的贡献是无可非议的。

11. 南北曲的末路与豫东调的正式形成

古老的商丘在历史上多次天灾人祸之后，到清代，汴河终成陆平。经济为之萧条不振。大约在康熙末（公元1722年）稍有恢复。其时，八大官僚戏班全部散去，外来戏班亦不复再见，南北曲步入末路，本地土戏在继承传统并吸收外来剧种影响的过程中强壮起来，步入成年。形成了人们所习称的豫东调。今将它成年期的概况分述于后。

第一，豫东调的早期班社。康熙末，商丘城内因府衙需要，建立了一个梆子戏班叫八班。八班的来历老艺人相传不一。一为八大家的班底，演员无所归，拚凑起来故称八班；二为府衙的班房有八班这一机构。因戏班归他们调遣，人们都称是八班的戏，简称八班。总之，这是一个新型的戏班。到民国7年（公元1918年）府衙又建立一个戏班，归属八班，原八班相对称为老八班，或简称老班。老班的创建者据老艺人回忆，“老辈相传由府衙守备官张某出面组成”，查归德府志，清代守备官只有一个姓张的叫张彬，山东聊城人，康熙时任职。如果这种传说可信的话，老班的建立不晚于1722年（康熙末年）。这是商丘地区能够追忆到的最早的梆子戏班。这个戏班的声腔，老琴师朱群臣（现年78岁）根据其师爷许茂聚的讲述尚能回忆。他说老班多唱昆曲（即南北曲），梆子腔甚少。如《盗佛手桔》一剧就唱36只曲子。俗语有“不会36曲，开不了《佛手桔》”的说法。此剧在建国前尚有剧团演出，今存部分唱曲。他还记得“后来兴连台戏了，梆子腔越来越多”。至于梆子腔是从什么时候有的，或是从那里来的，他说“说不清”。这是老艺人对梆子腔的回忆，这样梆子腔在什么时候进入南北曲。或者南北曲什么时候吸收了梆子腔。靠活人的回忆实在无法解决。

所以还得回过头来查阅文献。根据上文，多处文献记载，商丘县八大家拥有的戏班多唱南北曲。明代早期多唱北曲，睢县、宁陵等地曾有弦索，当然弦索也属南北曲，可见商丘一带民间流传南北曲有着悠久的历史。然而南北曲中有没有梆子腔呢？据《九宫大成南北词宫谱》卷十，南词中吕宫正曲有杵歌；卷二十四，南词越调正曲有园林杵歌。这种杵歌正是上文节杵之歌，即梆子腔。据此，南曲中本来就有梆子腔，这种梆子腔，是古商丘2700多年来讴歌、睢阳曲演变传播的遗响。既然上述杵歌或梆子腔进入南北曲确是一种事实，但用他来认定杵歌就是河南梆子豫东调显然也是妄说。而商丘的杵歌亦称讴，是怎样发展为豫东调的，还是不得而知。

第二，豫东调的早期演员和剧目。根据上述情况，商丘老班在清代早期就是梆子戏班。此班虽多唱南北曲、稍有梆子腔，也应称为昆梆合流之始。因此可以认定河南梆子豫东调清初已经初步形成。据传说那时还有许多著名的演员，如大银条，真名不详，约生于1710年。常演《牧羊卷》，《三皇姑出家》；有大抹头。真名张怀林。约生于1715年。是唱黑脸的；有陆顺。真名不详。工旦角。约生于1717年。常演《蝴蝶杯》饰胡凤莲，《富贵图》饰姚仙姑，《大战十一国》饰无盐娘娘。

第三、关于陆顺的传说。据一些八十岁以上的老人说。他们常听老人讲述陆顺唱的好。俗语有“金豆豆、银蜻蜓，不胜陆顺一哼哼”，这里又出现了与陆顺同时的两个演员。还有说谁装的象，是“劲儿拿的跟陆顺样”。可见陆顺这个演员在商丘人民生活的影响之深。

第四、清初人陈维松，在他《迦陵词全集·贺新凉》一词的题记中有一段话：“作客东京，寂寥谁侣？西风落叶，闲诣旗亭。乃延秋全部，于此征歌。中有一人，云曾相识。访之，知吴下之陆郎也”。陈维松是陈宗石的哥哥，陈宗石是候方域的门婿，陈维松晚年随陈宗石住商丘，所记陆郎很可能是陆顺，也许他后

来进了老班，所唱声腔当有南曲杵歌，或即南梆子，也许有商丘杵歌，即商丘梆子腔。据此三款，豫东梆子腔与南北曲合流亦在《九宫大成南北词宫谱》即公元1746年之前。

第五、豫东调梆子腔形成的另一源泉是坐唱。清代至民国初年，大量存在一种坐唱梆子腔。这种形式有些地方称坐台梆。有些称玩友班。也有的称板凳头，玩会、玩局等。现在老人能够回忆，或查出存在时间的，商丘县有娄店集班。道光15年（公元1835年）建。十字河班。道光26年（公元1846年）建，许玉昭为会首。顺河集班。道光28年（公元1848年）建，任广训为会首。贾五楼班。咸丰元年（公元1856年）建，曹渊友为会首。勒马集班。咸丰7年（公元1857年）建，陈文思为会首。宋集班。光绪十二年（公元1886年）建，张文明为会首。毛堽堆班。光绪三十二年（公元1906年）建，贾永臣为会首。柘城县有君臣村班。不知建班时间，只存民谚“君臣的戏不用听，不是打虎二进宫”。夏邑县多在民国初年建班。有姚念祖班在韩寨许楼。彭元魁班在曹集，彭楼。花桃（乳名）班在何营。周鸿瑾班在韩寨。尚学彬班在骆集。王广凡班在北关。上述坐台梆的存在时间，最早追溯到1835年，而在1835年以前则无法得知。规模一般在十人左右。其演出形式为：某家有事，主人邀请。然后玩友相约，演唱吃喝完毕，各自回家。唱时，一人司全套罗鼓。罗鼓各有支架。此人须有高超的技术。梆子由演员兼司。弦乐手一二人或三四人。有胡琴三弦等。场地放方桌一面。全体演员围坐一周。观众坐处不限。演员歌唱分黑脸、红脸、小生、小丑诸行当。有时少加表演。乐队除司鼓外均可加白，也可兼唱几句。

第六、坐唱梆子的起源。豫东坐唱梆子的起源除夯歌之外，就是《木兰诗》之类的民间歌唱。它在鼓角横吹《木兰诗》时期已具雏形。另见记载。元杂剧之前的打连厢也与此类似。清、梁廷楠《曲话》卷四有这么一段话：“北人有所谓打连厢，唱连厢

者。盖连厢词作于元曲未作之先。其例：专设司唱者一，杂设诸执器色者。笙、笛、琵琶各一人，排坐场端。吹弹数曲，而后敷白道唱。男称末泥，女名旦儿。并杂色人等上场扮演。依唱词而作举止……今之杂色上场，无不可唱。此实起于元末，明初。其由来已久”。梁廷楠生于1765年，卒于1861年。其所记打连厢的演出形式当在其时。商丘地区的坐唱梆子与梁廷楠所述十分吻合。因此可以认定，“北二”打连厢，在商丘来说就是坐台梆，而且亦可以认为这种坐台梆的形式由来已久。他至少在元末明初，与《木兰女》杂剧同时存在，到了清初，乘商丘一带南北曲散班之际，纷纷掘起。或与之合流，或取而代之，形成了一种独具特色的戏曲流派。——豫东调。

第七、形成豫东调的诸因素。

（一）时势所趋，人民需要。清代是整个封建社会的崩溃期，豫东调与人民大众同呼吸共命运，是它蓬勃兴起的根本原因。从当时的演出场所看，各县城差不多都有一处至数处戏楼的创设。这是坐台梆走向高台，南北曲归于人民的重要标志。据统计，在明代商丘只有商丘县和睢县两座戏楼。从康熙到光绪的二百年间宁陵建金龙四大王庙戏楼。民权建老考城戏楼。柘城建西关，远襄山陕会馆戏楼。商丘县建阎集火神庙戏楼。于城建城隍庙戏楼。夏邑建东关戏楼。永城建城隍庙戏楼。是历史上的四倍。其他还有庙会上的木台，土台马脚台至少也有一百余处。春秋庙会，民间报赛等戏曲演出，与日俱增。豫东调就是在这种广大人民迫切需求的形势下蓬勃发展的。

（二）科班的创设。整个清代，商品经济日渐繁荣。由此而戏曲也渐渐商品化。民间自唱自乐的坐台梆，玩友班等戏曲班社逐渐走向以赚钱为目的。于是戏曲的科班应运而生。老艺人能够回忆起的，是光绪时期的张炳祥科班。张炳祥从光绪至建国前夕办梆子戏科班14科，弟子300人，其中的宫保、宫让、宫成、李五、

刘娃、桑展杰，孙门、韩成、董保、先海、翠月、翠明、翠白、翠保、翠彬、月兴、月喜、银良、银锁、银才等都在豫东、皖北、苏北、鲁西南一带享有盛名。

（三）其他剧种的影响。上文已述，商丘的一些官宦人家，如沈鲤、侯方域等，都有家班，他们的家班原是唱昆曲的，在花雅之争中，昆曲日趋下风，被观众所冷淡，由于历史的原因，这些演唱昆曲的演员，不得不改唱梆子，但他们不能不把昆曲中的诸艺术因素带进豫东梆子腔中。因此，在豫剧豫东调中至今仍保留着不少昆曲曲牌，剧目、锣鼓谱、演出习俗。其他如花鼓、清音、坠子、二夹弦、拉讴腔等剧种曲种，对豫剧豫东调也都有一定的影响。

（四）实践中的创造。人类的生活是多彩的，艺术表现生活是无穷无尽的。为了表现广大人民特别是农民多方面的生活，就必须不断的创造，再创造。如骂玩曲，定计曲，牛抵角，驴啃脖，叫蝻蝻，拾棉花，合线，摆酒，叩头，小两口抬水，上天梯，云里摸，思虑曲，离别曲，倒贴，肚痛曲等100余种都是根据一定的表演需要，随时随事而创作的。这种创作广大戏曲工作者都付出了辛勤的劳动。

五、结论

豫东调作为一种完整的戏剧形态，它的形成有一个漫长的历史。葛天氏之乐已成胚胎，讴歌《商颂》初具雏形，睢阳曲和百戏时期始有故事的出现，《木兰诗》实为北魏杂戏的脚本，宋、元形成杂剧，明、清班社林立。由于地理，历史，政治，经济诸条件的限制，它是在商丘这块狭小的地域之内成长起来的。外来因素对它的影响最大者当属昆曲（即南曲），昆曲历经明、清两个朝代，跨越四百余年，但到最后，仍被本地区的土戏所同化。辛亥革命不久，即1916年，陇海铁路通车后，新的交通设施，打开了戏曲文化封闭的大门。于是，豫东调的影响日益扩大，他有了

与其他调的可比性之后，才逐渐产生了这个光辉的名字。

（编者注：本文是作者多年来戏曲工作资料积累的一部分，1986年四月在商丘地区戏曲志工作会议上问世，其时讲话稿称《商丘戏曲五千年》，后，1987年元月修改，打印60套称《商丘戏曲志述》于1987年4月发全省各地市。1987年12月又修改、打印50册称《豫东调考辨记》，发豫东调研讨会与会同志，此为1988年1月2日整理稿。）

刘传道的艺术生涯及声腔特色

冯 治 华

过去我对刘传道的艺技知之甚少，1982年通过采访和研究，我惊喜的发现他是位积累丰富的艺人。

他前半生演戏不下百出，尤以唱、念、做工戏著称。他塑造的人物有个性、不雷同。从盛气凌人的关羽到飘逸潇洒的李白，从忠坚威武的杨老将到持重风雅的诸葛孔明，无不栩栩如生，不知曾吸引过多少观众。他的念白有大韵白、韵白、半韵白、便白之分，能较好地根据人物身份、性格选用不同的念法，可谓功底深厚。他的嗓子属二本腔型（假声），但能与夹本腔（接近假声）结合使用，音域宽（年轻时能翻两个高——两个八度），音质结实，又练就一手娴熟的运气技巧，故青壮年时期能通霄达旦的演唱而音不嘶哑。他的唱讲究字正板稳，具有舒畅、粘绵、豫东乡音浓重的独特风格。特别难能可贵的是他从不默守成规，善于取人之长、补己之短，对于曲艺中的大鼓书、花鼓、评词吸收尤为绝妙。

他虽因故脱离舞台近三十年但人们仍在怀念他，同行们也希望了解他，豫剧事业更需要他积累的艺术财富一代代地流传下

去。为此，本文将就刘传道的艺术生涯和声腔艺术作一简要介绍和剖析，望能引起更多行家对他的艺技作全面、深入、系统的研究。

一

刘传道一九二四年出生在安徽省亳县张集骡子王庄的一个赤贫农家里。十二岁丧父，母亲忍泪将他送往亳县三皇庙内当小和尚。后因当和尚填不饱肚子，才经他父亲的一位旧友——唱黑脸的于好学介绍到商丘县顺河集王永奎戏班学戏，于是开始了他坎坷的艺术生涯。

次年，即正当他如饥似渴地勤奋学艺的一九三八年，鬼子入侵，戏班无法开锣，艺人们走的走、逃的逃，都各自寻找生路去了。年仅十三岁的刘传道再度浪迹乡里。出于学艺心切，他抱定只要有机会即使忍饥挨饿也要继续学下去，经再三乞求，由于好学再次出面将他介绍到夏邑县白庙集忠义堂班正式入科学戏。

忠义堂科班是豫东较有名气的科班，前后历时五十余年，共办了十四期。在这里始终主教的张炳祥老师会戏四百余出，教学有方，曾培养出宫宝、宫亮、宫成、先海、李存伍、孙门等许多不同行当的著名演员。刘传道入科时，张炳祥已是年逾古稀的老人，学生们均称师爷。同时在此执教的尚有著名旦角陈斗的徒弟蔡子敬，武功教师是河北梆子著名花脸付德山，另外尚有冯福才、张二平等师傅。刘传道入科排辈字辈，被奶师冯福才投名翠彬。同科学生多是著名艺人子弟如孙门、陈斗、“老婆”（艺名）、桑殿杰、八“十两”（艺名，即花佳荣的父亲）等的孩子。刘传道入科工老生，启蒙戏学的是《辕门斩子》的杨六郎、《赵匡胤送京娘》的赵匡胤。因他嗓子宏亮，又刻苦好学，科班时期就已经小有名气了。三年科满他已能演《诸葛亮祭灯》、《吊孝》、

《大登殿》、《泗水王上吊》、等数十出红脸戏。出科后，先后在夏邑、永城、界首、阜阳、周口、太和、亳县、涡阳、蒙城、徐州等地搭班活动。这期间，他有机会接触不少同行名角。其中对他影响较大的当数李存伍、刘芝兰（艺名刘娃）、陈孝思（艺名新妮）。刘传道说：“陈孝思的嗓子不好，但他表演不火不温，讲人物、有分寸，我学了他的演戏诀窍；刘芝兰的嗓子稍带沙音，唱腔借鉴坠子的地方很多，大本腔吐字、二本腔拉音，富于韵味，十分耐听，我学了他的使腔归韵；李存伍嘴头上的功夫一般演员是来不了的。他的《火烧纪信》字摆得巧，吐得巧，快起来真象是歪把子机枪（比喻吐字快而脆亮），我嘴头利落就是从他那儿学来的。”即使别人的剧目，他也总是根据自己的理解，先请文人修改使之合适于自己的特点后再演出，一般不生搬硬套。他所演的拿手戏《诸葛亮祭灯》、《李白醉骂》、《单刀会》、《碰碑》等，大都与众不同。他的台风严谨，表演适度，嗓音宏亮，嘴巧韵浓，所以到一处红一处。尤其他的唱腔，不知为多少戏迷们所倾倒。过去界首戏院有位烧水的茶房，听得多，见得广，唯独崇拜刘传道，只要刘传道一出场，丢开茶壶就往池子里跑，他老婆常吵嚷道：“壶都开了，你不能晚点？”回话总是：“一点不能！”徐州戏院门口有个卖糖豆的，只要听到刘传道一开腔，糖豆摊子不要也得往戏院里钻。一次在农村庙会和几位山东梆子唱红脸的对戏，刘传道一人对败他们一群。那些山东梆子红脸演员的嗓子好，又卖力，却十分纳闷，不解奥秘之所在。刘传道说：“肥肉好吃，顿顿不离就腻了；唱戏同样，句句使腔，听家还有个不烦？得会使巧劲，一般地方连说带唱，该使劲之处一亮腔就是个通堂彩。

一九四七年的一天，刘传道正在商丘县城演出，伪兵痞之间发生内哄，相互开枪，在戏院门口打死个连长，两方相持不下，还要拿戏班问罪，艺人们人人自危。当夜，刘传道逃往解放区鹿

邑，在那里，他与谢文法组织了农民翻身剧团，后被豫皖苏军区二分区收为二分区翻身剧团。在这里，刘传道开始接受党的教育并首次演出了《白毛女》、《血泪仇》等现代戏。全国解放后，他落脚在安徽省阜阳地区梆剧团，主演过新编近代历史戏《擒军颂》、新编历史戏《关汉卿》以及现代戏《朝阳沟》的拴保爹，《夺印》的陈瘸子，《社长的女儿》的社长等。一九五八年，由于众所周知的原因，刘传道受到极不公正的待遇，他生性倔强，终于一九六四年愤然弃职返乡以说评词为生。红了半生的刘传道至此在豫剧舞台上消声匿迹了。

“文革”中他再次被当作黑艺人批斗，在生产队整整劳动了十年。“四人帮”倒台后，他先被亳县梆子剧团请去说戏，一九八〇年应邀来商丘地区戏校任教，一九八二年蒙冤近卅年的刘传道，错案终于得到平反，被安徽省阜阳地区安排在阜南县梆剧团。

二

豫东调声腔音乐的曲体结构、调式调性是统一的，而其风格除均具有高亢、激越的共性者外，尚因行当、演员条件与艺术追求之不同而各显个性。刘道的声腔个性何在？我们可从他对唱腔旋律、节奏和演唱技巧与不同的处理中得到解答。为说明问题，我们不妨先看一首能体现他风格特色的唱段谱例：

$\frac{2}{4}$

《洛阳送尸》秦琼唱

【二八板】

(0 6 | 5 5 3 | 2 2 2 2 | 5 3 5 6 | i . 2 |)

5̣ 2̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 7̣ 6̣ | 5̣) 2̣ | 7̣·2̣ 7̣ 6̣ | 7̣ 6̣ ⁷5̣ | 5̣ (2̣ 7̣ 6̣ |
耳 听 得 機 樓

7̣·6̣ 7̣ 5̣ | 5̣) 7̣ 6̣ | 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 7̣ ^V₃ 7̣ | 3̣ 7̣ 6̣ 5̣ |
起 了 更 秦 叔 宝

5̣ 3̣ 5̣ 3̣ | (3̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 3̣)* 1̣ | 1̣ 7̣ 6̣ |
打 马 离 唐

5̣ (6̣ 7̣ 6̣ | 5̣) 7̣ 6̣ 7̣ | 6̣* 5̣ 6̣ | 0̣ 7̣ 6̣ 7̣ | 6̣ ^V 5̣ |
营 单 四 弟 丧 了 命 解

3̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ | (5̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ | 5̣) 2̣ | 2̣ 7̣ 6̣ |
洛 阳 送 他 里 个 死 尸

⁷5̣ (6̣ 7̣ 6̣ | 5̣) 6̣ | 6̣* 5̣ 6̣ | 6̣* 5̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 6̣ |
灵 说 什 么 我 把 他 的 尸 首

³5̣ 3̣ (³5̣ 3̣) | 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ | (7̣ 2̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ |
送 为 的 是 弟 兄

(6̣ 5̣)
3̣) * 1̣ | 1̣ * 5̣ | 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 7̣ | 5̣ 7̣ | 7̣ 7̣ 5̣ 2̣ |
友 谊 盟 想 当 初 我 在 路 州

2̣ 6̣ 6̣ | ³5̣ 3̣ (3̣ 3̣) | 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 3̣ | (7̣ 7̣ 6̣ 5̣ |
身 得 病 多 亏 着 好 汉

5 6 3 | 3) 6 | ^W6 3 | 5 (6 7 6 | 5) 7 | 5 5 6 |
 叫 单 通 能 叫 他的

7 6 7 | 7 5 6 | 7 2 7 | 7 7 6 5 | 5 5 5 3 |
 人 头 落 苦 井 (啊) 舍 性 命 搭 救 我的

(0 7 6 5 | 5 5 6 3 | 3) * i | * i 7 6 | ⁷5 (6 7 6 |
 好 宾 朋

5) 6 | 6 3 5 | 6 (i 3 5 | 6) 3 5 | 6 - | 6 6 ^{*}4 3 |
 勒 住了 马 用 目 睁 我 面前

^{*}6 ^{*}4 3 | 2 3 5 | 5 (6 ^{*}4 3 | 2 3 5 5 | 5) 6 | 6 ^{*}5 |
 闪 出 来 洛 阳

(6 5)
6 ⁴5 | 5 6 | 5 6 | 7 2 7 | 7 5 6 |
 城 众 将 官 领

7 ⁷7 | 7 - | 7 2 6 | 5 3 5 3 | 5 - |
 爷

(5 6 7 6 | 5 3 5) | 7 7 | 6 - | 6 - |
 城 根

2 • 3 | 5 - | (5 2̣ | 2̣ 3̣ 7̣ | 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ |
定 (打 打 乙 台

5 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
乙 台台 仓 台台 仓 打 乙 台台 仓 台台

0 0 | 0 6 | 5 5 3 | 2̣ • 3̣ | 5 5 6 |
乙台 打)

i • 2̣ | 3̣ i 3̣ | 2̣ i 6 | 5) ^{稍快} 7̣ | 7̣ 5 |
城 楼

5 3 5 | (7̣ 5 | 5 3 5) | 0 6̣ | 6̣ 6̣ |
小 军 听 分

⁶ 5 (6 7 6 | 5) ⁸ 7̣ | 7̣ 7̣ | 5 7 6 5 | 5 7 5 6 |
明 您 速 速 报与 给 王 世

7 (7) | 3 6 5 | 6 3 5 | (3 6 5 | 6 3 5) |
充 再 禀 给 皇 姑

0 3 5 | 6 • 5 | 6 ^(6 5) 5 | 5 2̣ | 7̣ 7̣ |
叫她 快 上 城 您 就 说

$\underline{6} \ 6 \ \underline{5} \mid \underline{5} \ 5 \ \underline{6} \mid \overset{\sharp}{5} \ (\underline{5 \ 5}) \mid \underline{3} \ 6 \ \underline{5} \mid \underline{5 \ 6 \ 3} \mid$
 驸 马 丧 了 命 照 实 说 二 爷

$(\underline{3} \ 6 \ \underline{5} \mid \underline{5 \ 6} \ 3 \mid 3) \underline{7 \ 7} \mid \overset{\sharp}{7} \ 6 \mid \overset{\flat}{6} \ \overset{\flat}{5} \mid \underline{5} \ 3 \mid$
 我 可 不 知 情 叫

$\overset{\sharp}{7} \ \underline{7 \ 6} \mid \underline{3 \ 7} \ \underline{6 \ 5} \mid \underline{6 \ 7} \ \underline{6 \ 7} \mid \underline{7 \ 2} \ \underline{5 \ 6} \mid \underline{7 \ 2} \ 7 \mid$
 皇 姑 上 城 来 快 把 他 的 尸 首 领

$\underline{7} \ \overset{\sharp}{6} \mid \overset{\sharp}{6} \ \overset{\sharp}{6} \mid \overset{\sharp}{6} \ - \mid (\text{仓} \ - \mid \text{才} \ 来 \mid$
 (啊)

$\text{仓} \ - \mid \underline{6 \ 7 \ 6 \ 5} \mid \underline{3 \ 5 \ 6} \mid \underline{6}) \ 6 \mid 5 \ 6 \mid 7 \cdot \underline{0} \mid$
 今 夜 晚 来

$0 \ \underline{5 \ 6} \mid 7 \ - \mid 7 \ - \mid \underline{7 \ 2 \ 6 \ 5} \mid \underline{3 \ 5} \ \underline{3 \ 5 \ 3} \mid$
 二 爷

$(\underline{7 \ 2 \ 6 \ 5} \mid \underline{3 \ 5} \ 3) \mid 0 \ 7 \mid \overset{\sharp}{7} \ \underline{7 \ 7} \mid 7 \ 7 \mid$
 我 还 回 到 唐 营

$\overset{\sharp}{6} \ - \mid \overset{\sharp}{6} \ - \mid \overset{\sharp}{6} \ \overset{\sharp}{6} \mid \overset{\sharp}{5} \ - \mid \overset{\sharp}{5} \ - \mid$

$(\underline{2} \ 7 \mid \underline{6 \ 5} \cdot 4 \mid 5 \ -) \parallel$
 (仓)

从上例可以清楚地看出唱腔音乐的音阶构成：

5 (征) 2 (商) 6 (羽) 3 (角) 7 (变宫)

*4 (变征) *i (偏宫)

按音高排列应为：

5 6 7 *i 2 3 *4

实际是 1 2 3 *4 5 6 7 的移位。所以我们称之为以征(5)代宫(1)为主音的上声征调式。这自然是豫东调声腔多在音乐结构上的共性。但我们还可以从上例中发现，整段唱腔旋律大多迂迴在“5 6 7 2 3”这五个正音，很少使用偏音。比如“*i”只用了三次，“*4”与临时偏音“*5”仅各用了两次，而且每每使用偏音的旋律，又多属临时移调，从而与前后形成了调性对比的艺术效果。所以，我说刘传道对于偏音使用是巧妙的，在正音群体中偶而插入几处带有偏音旋律，恰似雪中的红梅，显得新鲜、别致而富有魅力。这种巧用偏音的手法应该就是他唱腔特色之一。

再拿那几处带有偏音的旋律来说：

*1 | i *5 | 7 6 *5 ||

3 5 | 6 *5 | 6 *5 |

0 6 *4 3 | 6 *4 3 | 2 3 5 | 5 |

为什么听起来既新颖而又那么亲切和熟悉呢？原来它源于我们熟悉的河南大鼓和坠子！再细品一下其它地方，还不难发现：

3 7 6 7 | 5 3 5 3 |

6 6 | 6 6 6 | 3 5 5 | 5 3 |

5 3 5 3 | 5 - |

这种带有明显花鼓音调的落音和演唱方法，也几乎贯串在他的整个唱腔之中。令人叹服的是两者结合得如此贴切、恰到好处，给人以舒畅、粘绵的感觉。这是他声腔特色之二。

刘传道在唱腔中还善于使用连续切分节奏和一些常人少用的异型节奏。比如：

① 2 | 7 7 | 6 6 5 | 5 5 6 | ³5 (5 5) ||
您 就 说 射 马 丧 了 命

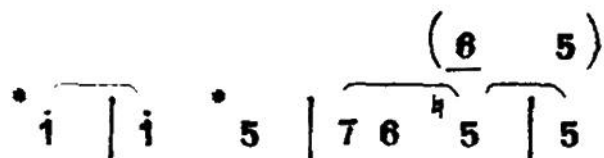
② 0 7 7 7 | ^f7 7 ^z7 | 7 [>]7 [>]7 | [>]7 (7 7) ||
老 匹 夫 你 在 南 柯 梦

③ 0 3 7 | 7 7 7 | 7 7 [>]7 | 7 6 5 | 7 6 5 |
高 楼 紧 衬 着 低 楼 盖 瓦 屋 檐 前

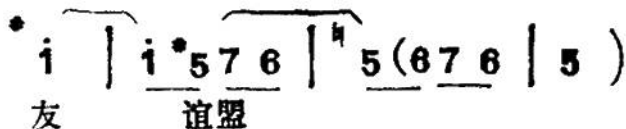
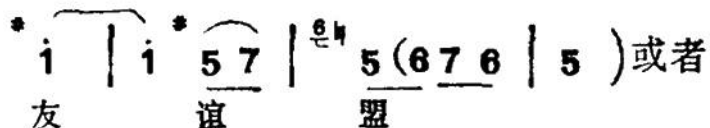
5 2 5 | 5 (5) ||
村 海 青

（以上②③两例均选自他演唱的《刘庸下南京》刘庸唱段）
这种连续切分节奏除与常规节奏形成对比增强艺术效果和给演唱者使用吐字运气技巧提供条件外，最主要的目的是为感情服务。

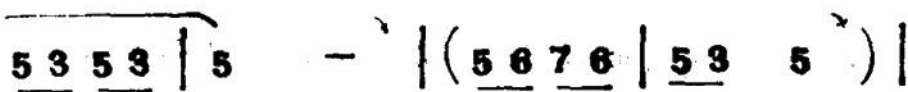
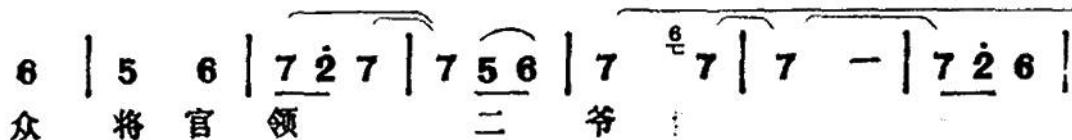
①例显然增强了伤感色彩；②例突出了斥责口吻；③例则利用切分省略了上韵乐句，过门，紧接着演唱下韵乐句给人以延绵不断的感觉。再如：



这是〔二八板〕下韵的最后一个词组。常规的处理应该是：

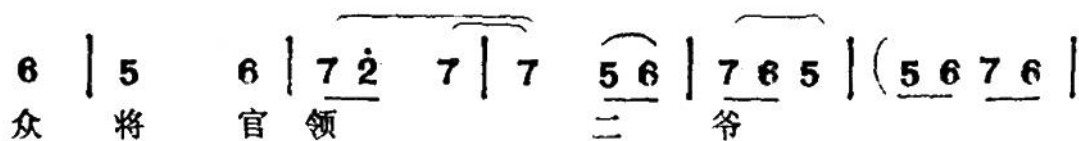


其曲调、节奏和过门的位置都很自然，似无懈可击。但我们细心比较一下就不难发现前者的“盟”字和后者的“谊”字都显急促，不如刘传道处理得舒展、贴切。他虽破格将最后一个音落在弱拍，从而省略一拍过门，而这样并不别扭。请看落音是个两小节的切分音型，强拍已经转移到前拍，而过门最后落入第二小节的强拍位置，已又恢复了正常的强弱关系，因此反而使词、曲、意三者巧妙地融为一体了。这种处理方法在刘传道演唱的〔二八板〕唱段里经常出现，已经形成一种他特有的下韵落音节奏型。再看：

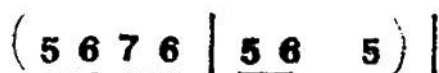
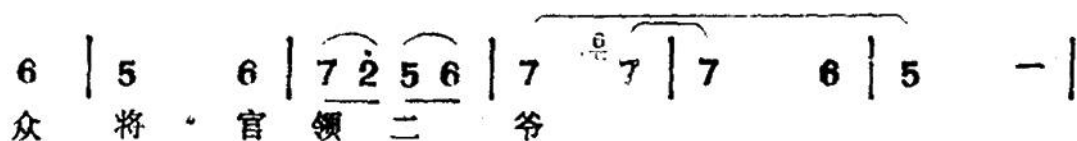


这是〔二八板〕自上韵要〔长锣〕的第一、二词组的唱法。

按常规应该是：



或者：



刘传道并不满足于这些平庸的曲调和节奏型，硬是从中做点文章出来，他突然在第七小节处变换节奏，让曲调上行后急跌，造成异峰突起之势，接下来以平稳的节奏过渡到半终止状态，仅仅九小节的过渡型唱腔，已经如此起伏跌宕了。

更令人吃惊的是在他演唱的《刘庸下南京》唱段里，我们还发现有这样一种节奏型：



豫剧散板唱腔中尚可偶尔听到四分或二分三连音节奏型，而在上板的唱腔中这还是首次发现，足见刘传道在运用节奏型方面的匠心，这是他声腔特色之三。

最后一点，刘传道对唱词的处理技巧也是出众的。由于他热爱曲艺中的大鼓书、坠子、花鼓、评词乃至相声，并能熟练地掌握说唱技巧，故在他的豫剧唱腔中，根据人物、情节的需要格外

讲究对每段唱词的摆布和吐字方法。只要我们接触一下他的唱腔,就不难发现即使再出格的唱词,一经他口调理,就变得那么疏密有间,急缓有致、流顺入耳。如他演唱的四字韵〔呱嗒嘴〕(《反云南》刘同勋唱段)、〔二八连板〕(《大登殿》薛平贵唱段)、〔紧二八垛板〕(《马天官打朝》马天官唱段)等就是最好的例证(以上唱段均选入商丘地区文化局一九八〇年印发的《豫东调传统唱腔选集》,为节约篇幅,这里就从略了)。

刘传道这位息声舞台多年近又鲜为人知的豫东调艺人,今天,我们对他的艺术如能加以深入全面地研究和必要的继承,相信仍能为豫东调这块灿烂繁茂的园地再度增添光彩。

从集合论看豫东调

周 雨

一、音级集合理论简介

音级集合理论是美国音乐理论家阿伦·福特在其专著《无调性音乐结构》一书中,以数学集合论为基础,为分析与研究无调性音乐结构所提出的理论体系。其基本原理与具体方法已逐渐成为近现代音乐研究中的一种更为科学的理论范型,而阿伦·福特的方法又集中反映在他所编制的《音级集合总表》里。若想详细了解音级集合理论,可参阅胡晓编译的《音级集合理论概述》(《音乐探索》、87年3、4两期),郑英烈的《基本集合对十二音和声的控制》(《中国音乐学》、86年4期)、罗忠镕的《集合原型简便算法》(《中央音乐学院学报》、87年1期)等文章。现仅将《集合总表》中的“集合名称”、“音级内涵”、“音程涵

量”这三个项目作简单介绍如下：

(1) 集合名称

“集合名称”用以横线隔开的两个整数表示。前边的整数为集合的基数，意指该集合所包含的音级数量；后边的整数为集合的序数，表示该集合在同类集合中的排列位置。如 3—7，即表示它是由三个音级构成的集合，并在《集合总表》中排列于所有三音集合的第七号位置。

有些集合名称在序数前边写有字母“Z”，它表示还有另外一个与该集合的“音程涵量”相等的集合。如 4—Z₂ 与 4—Z₁ 的音程涵量均为：〔| | | | | |〕。

有些集合名称在序数后边加有括号，这个括号中的数字表示在十二个半音中，可能有几种音级不同的集合形式。如 4—28(3)，表示在十二个半音中只能有三个音级不同的 4—28，如 ac^beb^bg，*，*ceg，bdf^ba。

(2) 音级内涵

“音级内涵”一项，是表示集合各音以左端起音为“0”、向右音程递增、并且排列最为密集的整数序列。

“以左端起音为 0”，是以十二个半音的音级整数为依据所规定的简化标记法。

一个八度内的由低而高顺次排列的十二个半音的音级整数为：

(图一)



上图中的每一个音级及其等音，均采用相同的整数标记。如 *d、^be、^{bb}f，均用整数“3”标记。

为了标记的统一与方便，任何一个音级集合，都要简化为“左端起音为0”的整数序列。如D、E、G三音集合，在上图中的整数标记应为：“2，4，7”（左端起音为“2”）。为了简便与统一，就要将其简化为“0，2，5”。简化的方法就是“移位”。如：

$$\begin{array}{r} 2, 4, 7 \\ - 2 \quad 2 \quad 2 \\ \hline 0, 2, 5 \end{array}$$

“向右音程递增”，指的是“0位”音与右边各音之间的音程半音数（半音数也可称为“音程值”）愈来愈大。如：

$$\begin{array}{c} \text{纯四度 (5)} \\ \curvearrowright \\ 0, 2, 5 \\ \curvearrowleft \\ \text{大二度 (2)} \end{array}$$

要弄明白这一点，需先熟悉互为转位的六类音程的半音数。

（图二）

①	②	③	④	⑤	⑥
(小二)	(大二)	(小三)	(大三)	(纯四)	(增四)
1	2	3	4	5	6
11	10	9	8	7	6
(大七)	(小七)	(大六)	(小六)	(纯五)	(减五)

由此可知，“0位”后边的整数不仅表示音级，而且表示它与0位音之间的音程距离。

所谓“排列最为密集”，意指它在集合各音所可能有的各种有序排列中，是最为密集的一种排列形式。

现将“0，2，5”所可能有的三种有序排列比较如下，

① 0, 2, 5: 两端音级之间的音程值为, $5 - 0 = 5$
(纯四度);

② 2, 5, 12: (起音提高八度时应加上“12”): 两端音级之间的音程值为, $12 - 2 = 10$ (小七度);

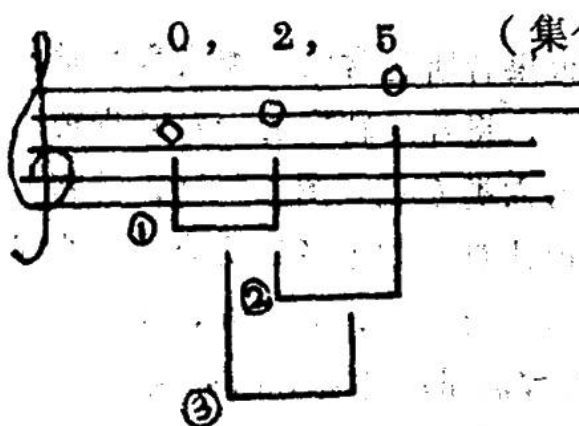
③ 5, 12, 14: 两端音级之间的音程值为, $14 - 5 = 9$
(大六度)。

比较后得知: “0, 2, 5”为最密集的整数序列。这个整数序列在《音级集合理论概述》一文中称作“基本型”, 在《集合原型简便算法》一文中称作“集合原型”。

笔者在学习过程中发现“集合原型”有如下特征:

① 集合原型中相邻两数之差, 就是该音程的半音数 (“音程值”); 全部半音数的总和 (即 “音程总值”) 与两端音级之间的半音数相等, 该半音数 (“音程总值”) 就是集合原型为最密集排列的唯一标志。如:

0, 2, 5 (集合原型)



① $2 - 0 = 2$ (左边两音之间的半音数: 大二度)

② $5 - 2 = 3$ (右边两音之间的半音数: 小三度)

③ $2 + 3 = 5$ (音程总值, 即 $5 - 0 = 5$, 两端音级之间的半音数——纯四度)

② 左端音程值小于右端音程值。如:

0, $\overset{1}{\curvearrowright}$ 1, 4, $\overset{8}{\curvearrowright}$ 6, 9
(左端音程值与右端音程值)
(集合原型)

③ 当左端音程与右端音程的半音数相等时, 其它相对应的音

程比较后，较小音程仍在左边。如：

$$\begin{array}{ccccccc} & & \overbrace{1 \quad \boxed{2} \quad 4} & & 1 & & \\ a: & 0, & 1, & 3, & 7, & 8 & \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{(半音数)} \\ \text{(集合原型)} \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc} & & \overbrace{1 \quad 1 \quad \boxed{2} \quad 3} & & 1 & & 1 \\ b: & 0, & 1, & 2, & 4, & 7, & 8, & 9 \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{(半音数)} \\ \text{(集合原型)} \end{array}$$

a例两端第一对音程的半音数相等。继续比较后即可看出，第二对音程仍是较小音程在左边。

b例第一对、第二对音程的半音数相等。继续比较后即可看出，第三对音程仍是较小音程在左边。

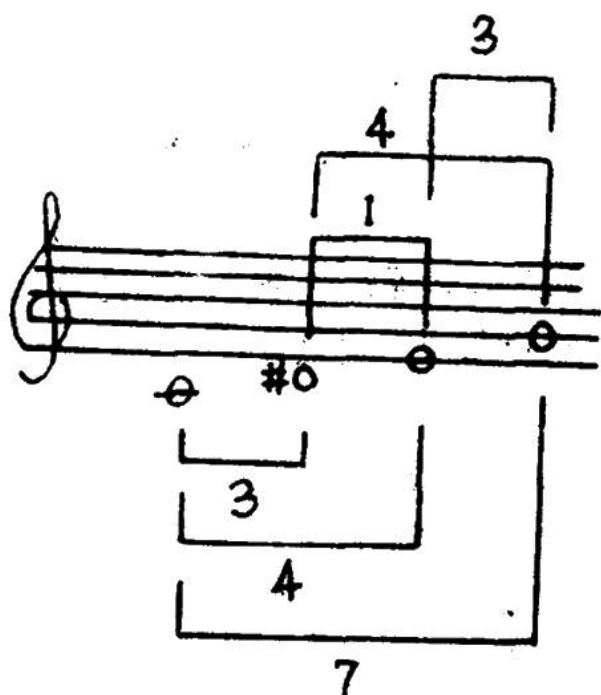
④当集合原型为“对称集合”时，两边相对应音程的半音数全部相等。

$$\begin{array}{ccccccc} & & \overbrace{2 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1} & & 2 & & \\ & 0, & 2, & 3, & 4, & 5, & 6, & 8 \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{(半音数)} \\ \text{(集合原型)} \end{array}$$

(3) 音程涵量

“音程涵量”是表示一个音级集合所包含的各类音程数量的有序排列。它根据转位相等的原则，将互为转位的一对音程视为同类音程，因而将所有音程划分为六类（见“图二”），并将大于三全音的音程一律按其转位音程计算。如果音级集合中缺少某类音程，则以“0”表示。如四音集合“0, 3, 4, 7”（相应音名为C、 $\sharp D$ 、E、G），其音程涵量的计算方法如次：

下图C和 $\sharp D$ 之间的音程值为“3”（小三度），C和E之间的音程值为“4”（大三度），C和G之间的音程值为“7”（纯五度，因其大于三全音，所以按其转位音程纯四度计算）； $\sharp D$ 和E之间的音程值为“1”（小二度）， $\sharp D$ 和G之间的音程值为“4”（大三度），E和G之间的音程值为“3”（小三度）。



合计：一个小二度，
 缺少大二度，
 两个小三度，
 两个大三度，
 一个纯四度，
 缺少三全音。

然后将上述合计数字，按六类音程的顺序填写，即成该集合原型的音程涵量。如：

[小二	大二	小三	大三	纯四	三全音]	(六类音程的 顺序)
	1	2	3	4	5	6		
[1	0	2	2	1	0]	(音程涵量)

二、豫东调唱腔中的基本音调与集合原型

所谓“基本音调”，指的是几个不同高度的五声正音的横向组合。它的特性又总与它所包含的音级数量、音程涵量、各音的调式功能、具体的排列形式等方面密切相关。一个音级（正音）数量被限定的基本音调，其各种各样的横向排列形式（三个正音

构成的基本音调有 6 种排列形式，四个正音构成的基本音调有 24 种排列形式，五个正音构成的基本音调有 120 种排列形式），在不同高度上的“移位”与“倒影”（一个基本音调通过移位与倒影，可派生出 24 种音级不同的变体），都可用同一种抽象形式来表示。这个抽象形式是什么呢？就是阿伦·福特在《音级集合总表》中用以表示“集合原型”的整数序列。

如三音集合“C、D、F”的六种横向排列形式为：CDF，CFD，DFC，DCF，FCD，FDC。

三音集合“C、D、F”的原型与倒影，加上各自的十一次移位，共有 24 种音级不同的组合形式。这些排列形式可用整数 0—11 表示。如：（图三） 倒影 ←—— ———→ 原型

G ♭B C	0	C D F
•G B •C	1	•C •D •F
A C D	2	D E G
♭B ♭D ♭E	3	♭E F ♭A
B D E	4	E •F A
C ♭E F	5	F G ♭B
•C E •F	6	•F •G B
D F G	7	G A C
•D •F •G	8	•G •A •C
E G A	9	A B D
F ♭A ♭B	10	♭B C ♭E
•F A B	11	B •C E

上述这些由一个集合派生出来的各种组合形式，若沿用通常的分析方法，一定会显得非常繁琐，但若用音级集合理论分析，仅用“0，2，5”（集合原型）就可代表。相比之下，后者就显得非常简便。

阿伦·福特的《集合总表》中不仅含有符合三度叠置原则的音级集合，也含有更多量的非三度叠置的音级集合，而豫剧唱腔音乐中的基本音调（音级集合），就是这个《集合总表》中的一部分。

豫剧唱腔音乐中的由二至五个正音构成的音级集合和由加入“偏音”而形成的音级集合，约有34种之多。现仅将作为基础的、使用最多的六种音级集合，列表如下：

（图四）

集合名称	音 级 内 涵	音程涵量
3-6(12)	0, 2, 4(正音唱名为123)	[020100]
3-7	0, 2, 5(正音唱名为235, 56j, 356, 6 12)	[011010]
3-9(12)	0, 2, 7(正音唱名为125, 236, 56j)	[010020]
4-22	0, 2, 4, 7,(正音唱名为1235, 6 123)	[021120]
4-23(12)	0, 2, 5, 7,(正音唱名为2356, 5 6 12)	[021030]
4-26(12)	0, 3, 5, 8,(正音唱名为356j)	012120]

虽然豫剧唱腔音乐的基本音调是以五度相生律为横向旋律思维的律制基础，有着严谨的调性逻辑，但由于五度相生律中的纯四度、大二度、小三度、大三度及其转位音程的音分值与十二平均律中的同类音程的音分值相差甚微，十二平均律本质上又是模仿五度相生律而形成的一种折衷律制，所以我们就完全有理由把这些本来是以十二平均律为律制基础，并用于分析无调性音乐结构的音级集合，作为分析豫剧音乐构成的工具，作为戏曲音乐创作的材料（当然只是作为材料，而不可能照搬十二音序列中各音不准重复的原则）。将这些材料作合乎豫剧调式逻辑的横向排列，可构成豫剧唱腔的旋律，将这些材料作不同形态的纵向叠置，则可构成能够适用于豫剧多声音乐的五声式和弦结构。

何以得知上述六种基本音调的集合原型呢？这只要计算一下便可一目了然。

阿伦·福特的算法比较复杂；罗忠谕的《集合原型简便算法》（以下简称罗文）虽然简化了“求标准排列”这一步，但仍嫌不够简便。笔者一直想摸索一个更简便的算法，现在略有所得。下边以豫东调唱腔音乐中经常使用的“2765”（调号为 $1 = \flat E$ 时，该四音列的音名应为：f、d、c、 $\flat b$ ）四音列为例，按三种算法分别计算如下：

（1）阿伦·福特的算法

第一步：整理排列次序

即根据上行半音阶的“音级整数”（见图一）整理出一个由小到大、由左向右的顺序。查表得知，

f、d、c、 $\flat b$ 四音的排列顺序为：0，2，5，10

第二步：求标准排列

即求出集合各音级的最密集（两端音级之间的音程最小）的排列形式。

0，2，5，10（ $10 - 0 = 10$ ，小七度）

10, 12, 14, 17 ($17 - 10 = 7$; 纯五度)

上边的计算式，列出了以各音轮流为起音时，两端音级之间的半音数（左边的音提高八度移向右边时，需将原数加上“12”）。通过比较，得知10, 12, 14, 17为标准排列。

第三步：移位

即运用移位的方法，将标准排列简化为集合原型。

具体方法是：“较小音程在左——各数减去左端一数；较小音程在右——右端一数减去各数”（罗文）。

$\overset{2}{\curvearrowright} \overset{2}{\curvearrowright} \overset{3}{\curvearrowright}$ (半音数)
 10, 12, 14, 17 (标准排列)

因其较小音程在左，所以將各数减去左端一数即得原型。

$$\begin{array}{r} 10, 12, 14, 17 \\ -10 \quad 10 \quad 10 \quad 10 \\ \hline 0, 2, 4, 7 \end{array} \quad (\text{集合原型})$$

(2) 罗忠镒的简便算法

第一步：整理排列次序

结果为: 0, 2, 5, 10

第二步：通过“指示数”求标准排列

标准排列

0	2	5	10	(12	14	17)
2	2	3	5	2	2	3

↓

最大指示数

(半音数)

第三步：移 位

$$\begin{array}{r} 10, 12, 14, 17 \\ -10 \quad 10 \quad 10 \quad 10 \\ \hline 0, 2, 4, 7 \end{array} \quad (\text{集合原型})$$

(3) 笔者初步摸索的速算法

运用这种方法，只要能熟记六类音程及其半音数，即可很快算出集合原型。

具体说来，就是先写出一个从任何音级（不论该音的音级整数如何）开始的由低而高的有序排列（用唱名、音名均可），后以各音轮流为低音，“心算”出各自的两端音级之间的音程（或半音数），通过比较，将两端音程最小者定为标准排列（几种特殊情况，罗文中已有详细说明，这里不再赘述）。这时如果较小音程在标准排列的左端，就以左边第一音为“0”，然后按相邻两音的半音数往右递加即得原型。如果较小音程在标准排列的右端，就以右边第一音为“0”，然后按相邻两音的半音数往左递加即得原型的倒影逆行。上述两种情况下的“0”右边或“0”左边的数字也完全可用“心算”法求出。

现仍以“2 7 6 5”四音列为例，用速算法计算出它的集合原型：

	小	大	纯	小	
②	七	六	五	七	
	度	度	度	度	
					(标准排列)
①	7	2	<u>5</u>	6	(7 2) (唱名，也可用音名)
③		2	2	3	(半音数)
		↘	↘	↘	
④		0	2	4	7 (集合原型)

上图①是用唱名写成的由低而高的有序排列（可从任何音级开始）。②左边的小七度是该有序排列两端音级（7 6）之间的音程；大六度是“7 2”小三度的转位；纯五度是“2 5”纯四度的转位；最后的小七度是“5 6”大二度的转位。通过比较，应将从“5”开始的有序排列定为标准排列。不难看出，只要熟悉音程转位，这一行是完全可以“心算”的。③是标准排列中相邻

两音之间的半音数。④是以标准排列中较小音程所在的一端（此例较小音程在左端）为“0”，然后按③中的半音数顺次向右递加（即 $0 + 2 = 2$ ； $2 + 2 = 4$ ； $4 + 3 = 7$ ）而得出的集合原型：0，2，4，7。

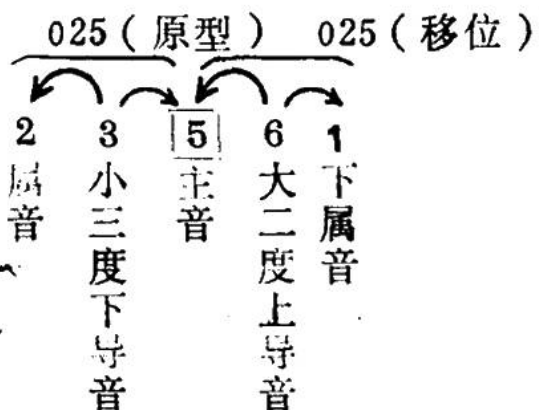
三、豫东调的旋法特征

豫剧音乐的旋法以特定的调式结构为依据，并与音乐实践中所形成的审美习惯有着密切的联系。

豫东调唱腔音乐浩如烟海，但通过对其主要调式基本音调的归纳或类比，并采用“集合原型”这种抽象形式对比较典型的旋律片断进行抽样分析，就可能对豫东调唱腔音乐的传统旋法作出比较有条理的表述。

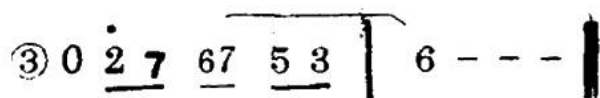
（1）0，2，5

从集合原型及其移位中可以看出：大二度上导音上行小三度解决到下属音，下行大二度解决到主音；小三度下导音下行大二度解决到属音，上行小三度解决到主音。由此可知，上行小三度、下行大二度是徵调式色彩音的典型旋法。



也可用“0 2 5”的倒影及倒影逆行：

- ① 3 5 6 || 6 5 3 || 级进，用于结构内部或上句终止；
- ② 3 6 5 || 6 3 5 || 在一个色彩音解决之前，插入另一个色彩音；



将跳进的两个色彩音用于上句句尾，并形成交替功能。

“0 2 5”中的大二度音程常可转位成小七度音程。转位为上行小七度还是下行小七度的规律是这样的：当构成大二度的两音中，一个是功能音，一个是色彩音，并且功能音在前时，转位成下行小七度，如 $\dot{2} 3 5$ |；若色彩音在前时，则转位成上行小七度，如 $5 3 \dot{2}$ | $3 \dot{2} 5$ |。

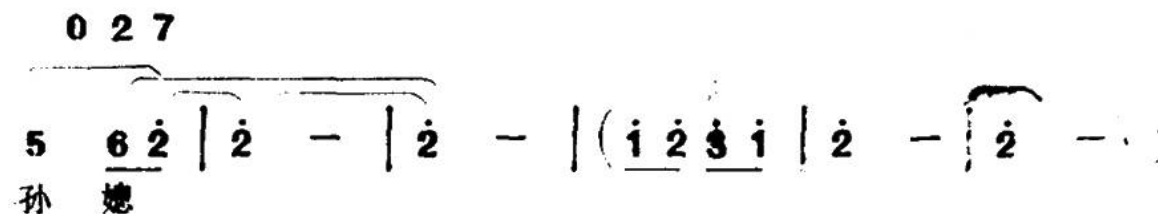
“0 2 5”中的小三度音程可转位成大六度的情况只见于徵调式中的“5 3 $\dot{2}$ ”，此时最后的结音表现为强裂的不稳定性。

(2) “0 2 7”

“0 2 7”是由三个功能音组成的。其横向排列形式多为 $5 \dot{1} \dot{2}$ ， $5 \dot{2} \dot{1}$ ， $\dot{2} \dot{1} 5$ ，有时也可省略某音，只剩下一个四度或五度音程。



也可用其移位形式：



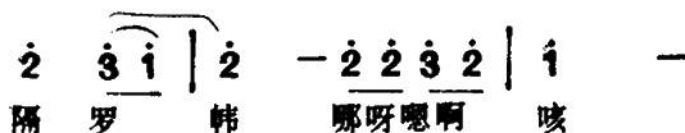
(3) “0 2 4” 与 “0 2 4 7”

“0 2 4” 必为“宫商角”三音。它在宫调式唱段中常用于下句终止，是构成宫调式并藉以区别于其它调式的典型音调，而在徵调式旋律中却只能用于结构内部，处于从属地位。当豫东调唱腔中宫音消失，并强调由徵、羽、变宫三个音构成的“0 2 4”时，就会在徵调式唱段中渗入宫调式的因素，或形成同主音调式交替，甚至可能使整个唱段成为 $\flat B$ 宫调，如《挂帅》中的豫东二八唱段（谱略）。

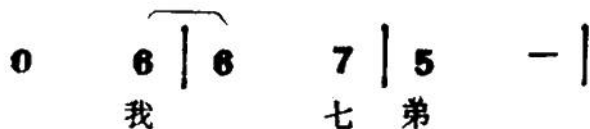
当“0 2 4”在角音上方增加一个小三度音时，即可构成“0 2 4 7”，若在宫音下方增加一个小三度音，就构成了原型“0 2 4 7”的倒影逆行。因而可将“0 2 4 7”视为“0 2 4”的强化形式。

豫东调唱腔中的“变宫”音，如果向上进行到商音，向下进行到羽音，或经过羽音直达徵音，实际上是借用了宫调式中角音的旋法。

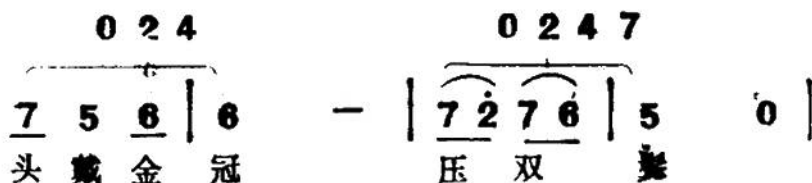
如果“024”中的宫角两音紧接出现，则需立即折回商音：

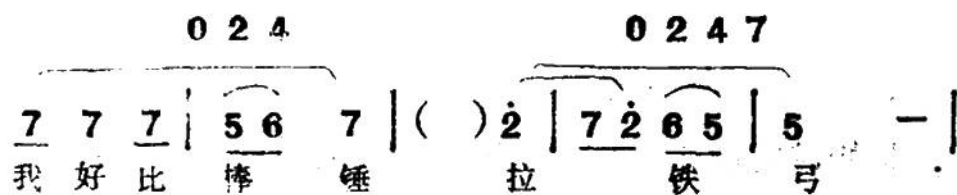


或将角音处理为换音：



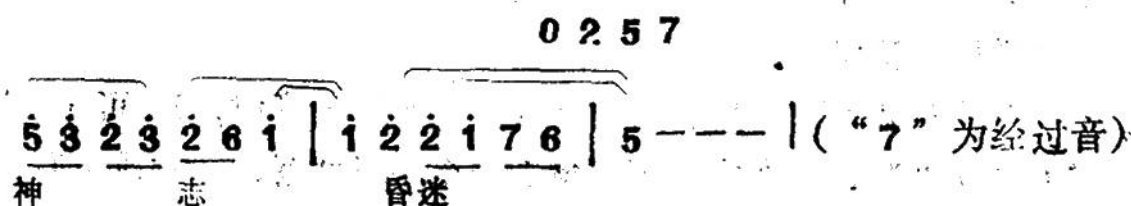
“024”又常与“0247”交替使用：



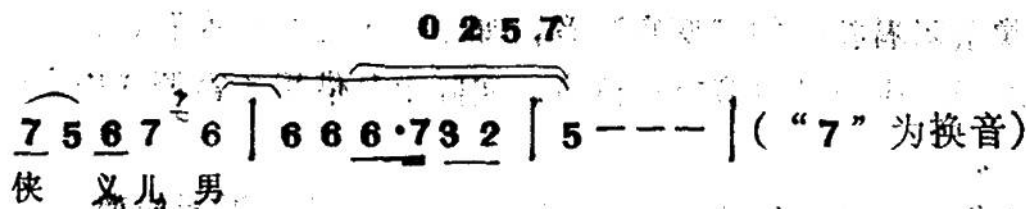


(4) “0257” (以下诸例中的集合原型, 均不包括偏音和装饰音)

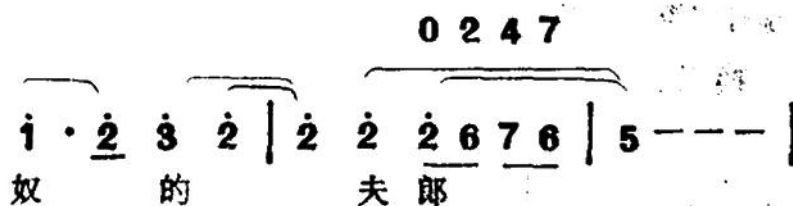
在豫东调唱腔中, 下行级进到达主音的“0257”常常加入一个润饰性偏音:



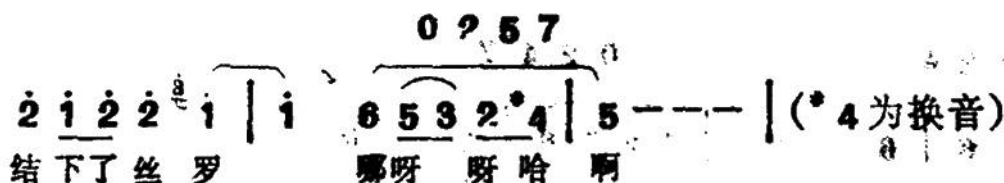
也可将其移位形式用于 $\flat B$ 宫调:



多数情况下, 是将“0257”的宫音换成“变宫”, (“压上”), 以“0247”的面目出现:

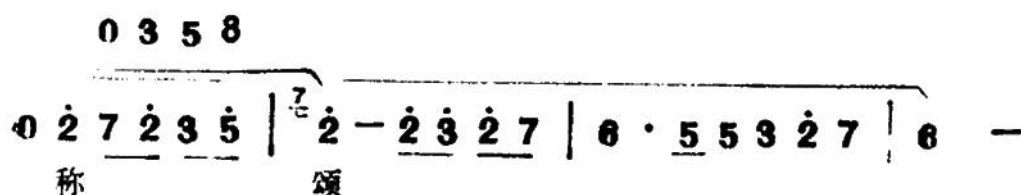
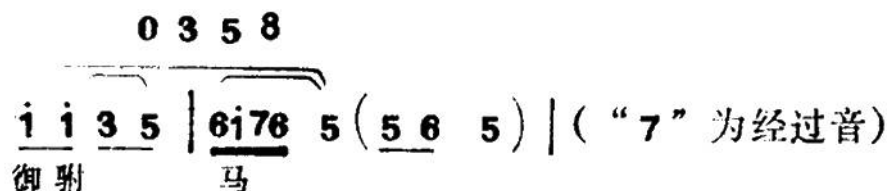


或在其移位形式中加入“变徵”。这种用法, 更使豫东调唱腔具有了浓郁的地方色彩。



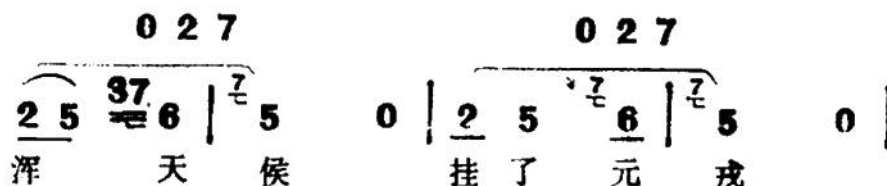
(5) “0358”

“0358”是豫东调唱腔中使用较少的一种四音集合。



(6) 集合之间的连接

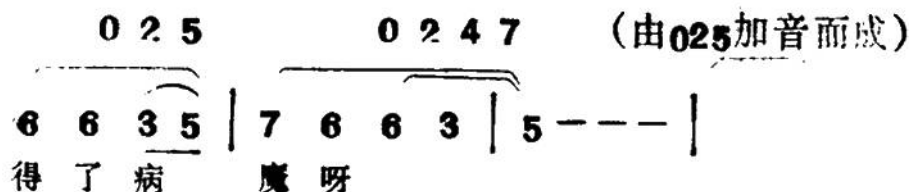
① 重句



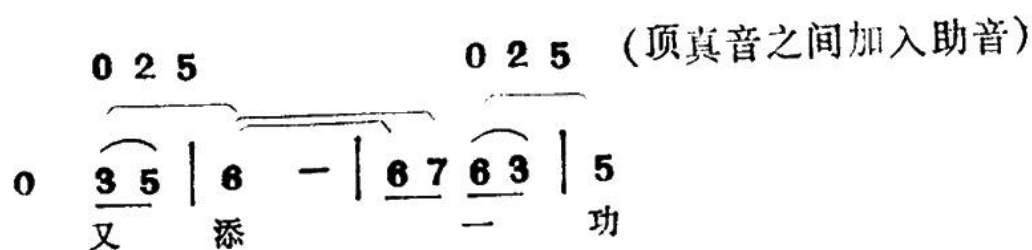
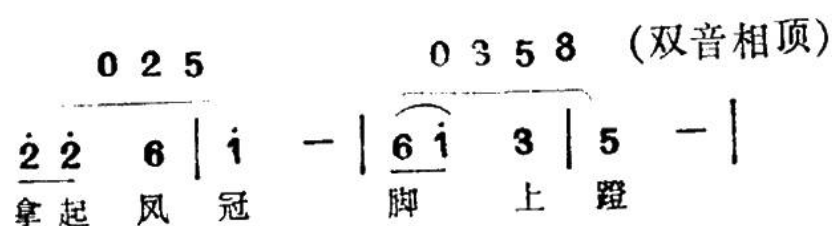
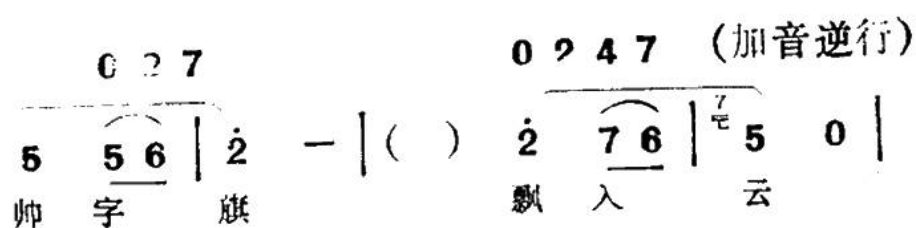
② 重头换尾



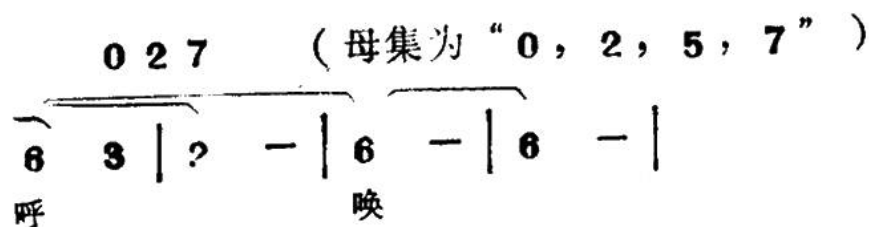
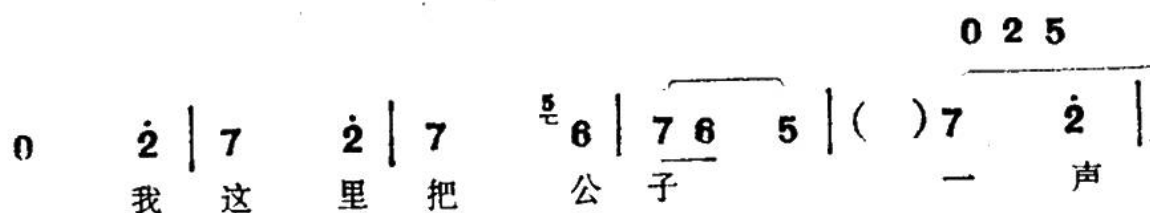
③ 重尾换头



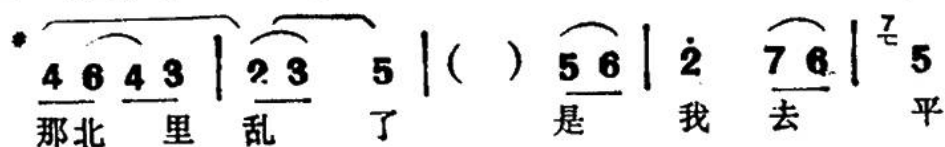
④ 顶真



⑤ 鱼咬尾

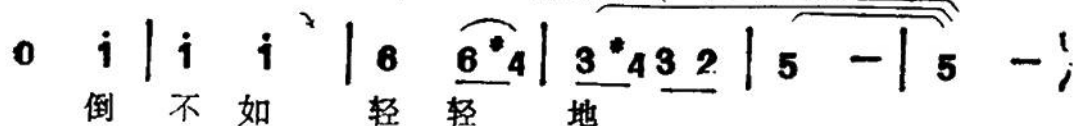


1-[⦿] 0247(*F宫) 025(B宫)



1-F

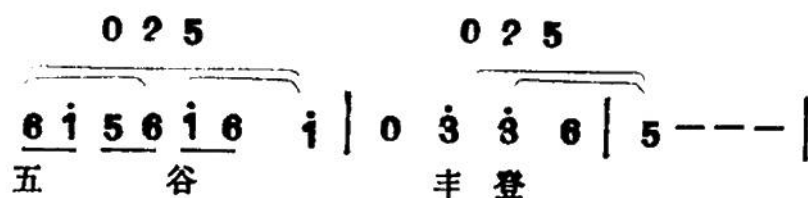
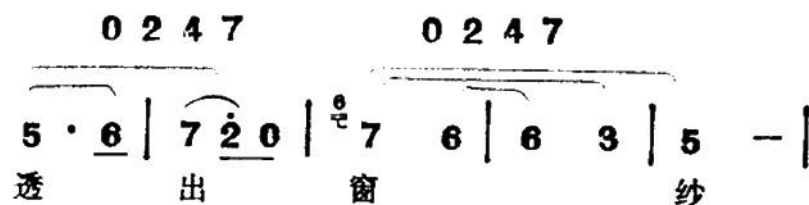
0247(G宫) 025 (双音相咬)



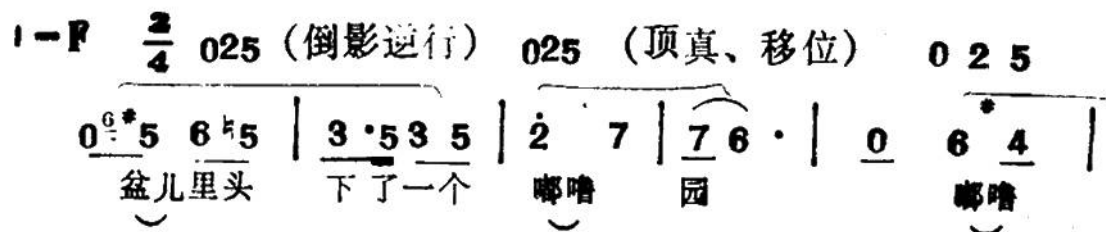
以上两例是由“025”与上方五度或上方大二度宫音系统的“0247”混合而成的特性音调。

③ 移位倒影 (或移位的倒影逆行)

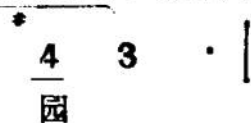
豫剧唱腔音乐中的“移位倒影”，可能是有序的，也可能是无序的。



④ 综合使用



(形成同中结音调式渗透)



(G宫) 0247(重复展衍)

0 2̣ 5 025 (C宫) (顶真) 0247

0 6̣ * 4 3 | * 4 3 4 6 | 0 6 2 3 | 5 V 5 6 | 7̣ 7̣ |

只 来了 两 个 瞎 眼的 三 那是 爷 儿 俩

(前边0247的移位)

0 2 7 (减正加偏)

0 7̣ | 6 7 | 5 2̣ 7 | 6̣ 6̣ | 5̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 2̣ * 4 | 5 5 . |

犁 地 两 把 鞭 哪

总之，主音经常出现；调式功能音流动自如；色彩音总以上行小三度、下行大二度的方式解决到相邻的功能音上；润饰性偏音（即五声外音）以不同的方式依附于相邻正音；旋宫性偏音则以另一宫音系统中的“集合”成员的身份出现，各集合之间多依渐变原则作有机贯连，就是豫剧旋法的基本特征。

四、豫东调的发展

传统的豫东调唱腔多用“借字”（包括“隔凡”和“压上”）手法作近关系的调式转换或调性扩展。我们若更广泛地运用五声音调移位的方法，便可构成更为多样的同中结音调式渗透、同主音调式交替或旋宫转调。

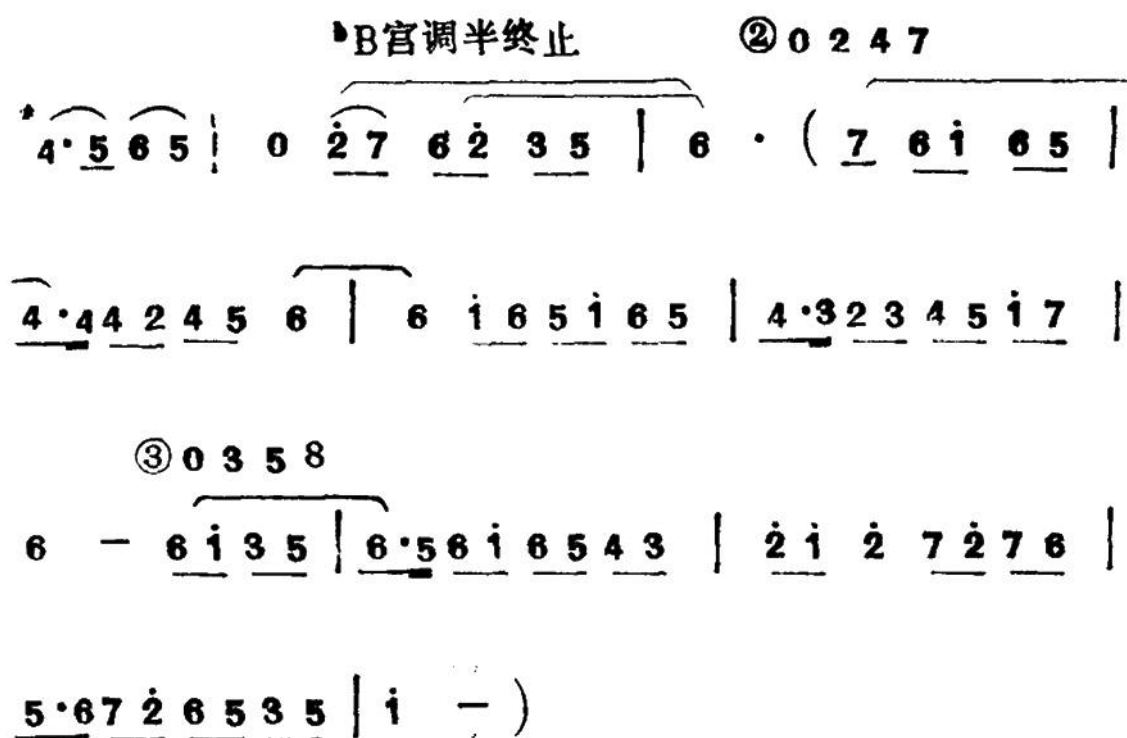
现试写几例，以资参考。

例 一

1-⁴/₂ ^bB ① 0247 (^bB宫调)

5 5 | i 2̣ i 7 6 | 5 · (6 7 2̣ 3̣ 4̣ 3̣ |

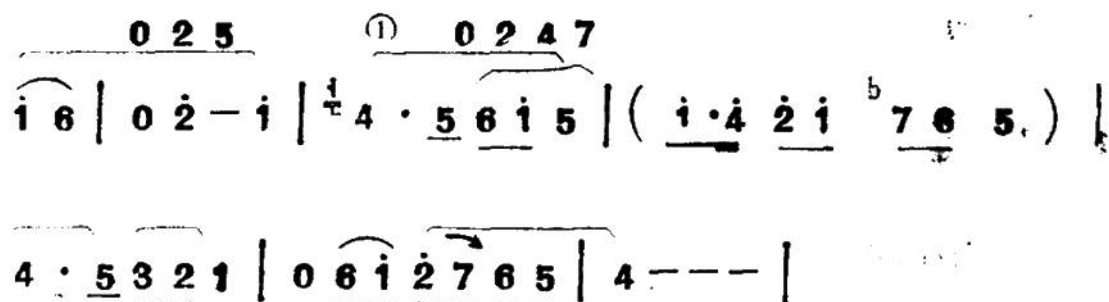
2̣ 3̣ 2̣ i 7 2̣ 6 6 | 5 -) i · 2̣ | 7 6 5 (5 6 5) |



上例①是原宫音系统“0247”的移位。②不仅是原宫音系统“0247”的移位，而且与 \flat B宫音系统的“0247”有着“双借”关系。通过这种手法，使旋律转入 \flat A宫音系统，并形成了同中结音调式渗透。③处的“0358”系由 \flat A宫音系统的“0247”“压上”而成。

例 二

1- \flat E $\frac{4}{4}$



上例①是原宫音系统“0247”的移位，其起始音又能与前边

的“025”组：成⁴宫音系统的“0358”，因而使这个下句唱腔很自然地转入了^b宫调。

例 三

1=^bE $\frac{2}{4}$

(上句)

(下句)

0 5 | 2 5 | 7 7 6 5 | 5 5 ⁴ 6 | 5 0 5 6 | 7 5 6 |

① 0 2 4 7
 $\frac{3}{2}$ 3 · 7 6 5 | 5 3 5 6 | 2 - | 2 2 7 | 6 0 7 6 5 |

② 0 2 4 7
 $\frac{3}{2}$ 6 ⁴ 3 4 2 | 3 - | $\frac{3}{2}$ 3 - | 3 4 3 4 6 2 | 7 2 7 6 4 3 |

2 0 3 ⁴ 1 7 | 2 - |

上例②是①的移位，并借此使唱腔由^bB宫调转入F宫调，完成了豫东调与豫西调在新层次上的溶合。

例 四

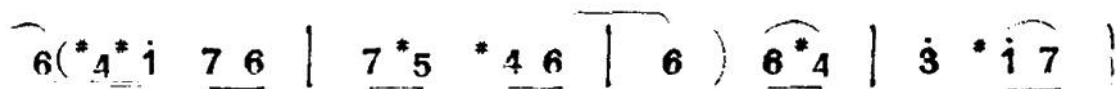
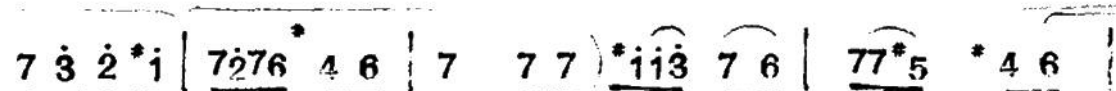
1=^bE $\frac{3}{4}$

(上句) ^bB宫调

0 5 6 | 2 2 7 | 7 6 7 6 5 | 5 (2 7 6 | 5 3 7 6 5 | 5) 7 2 |



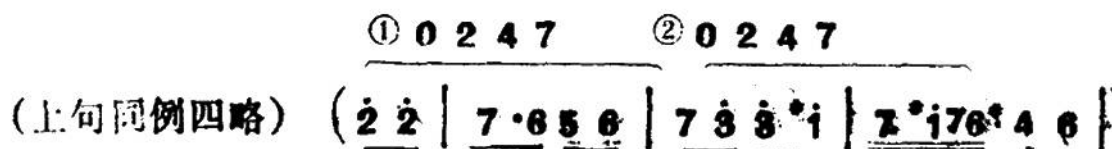
② 0 2 5 ③ 0 3 5 8 (下句)C宫调



上例②既属于前边的 $\flat B$ 宫音系统，又属于后边的F宫音系统，是个过渡性的段落。③既是 $\flat B$ 宫音系统“0358”的移位，又与①保持密切联系（③由①“压上”而成）。①②③句尾同音，流畅贯通，并由此完成了句中结音调式渗透，进而使唱腔结束于大二度关系的C宫调。

例 五

1 = $\flat E$ $\frac{2}{4}$



豫西调唱腔当然也可用同样的方法进行调发展，不过更宜于往下属方向发展罢了。如：

例 七

$$1 = {}^b E \frac{2}{4}$$

0 3 | 2 3 | 5 2 3 | 2 1 | 5 - |

① 0 2 4 7

Rit (2·3 2 1 | 7 6 5 | 1 5 1 2 | 5 · 4 3 | 2 1 2 |

② 0 2 4 ③ 0 2 4 7

2 - | 2 ^V 1 2 1 | 7 · 6 | 5·b7 1 2 | 6 5 4 | 5 - |

(1·2 4 5 | 2 1 ^b 7 6 | 5 -) ||

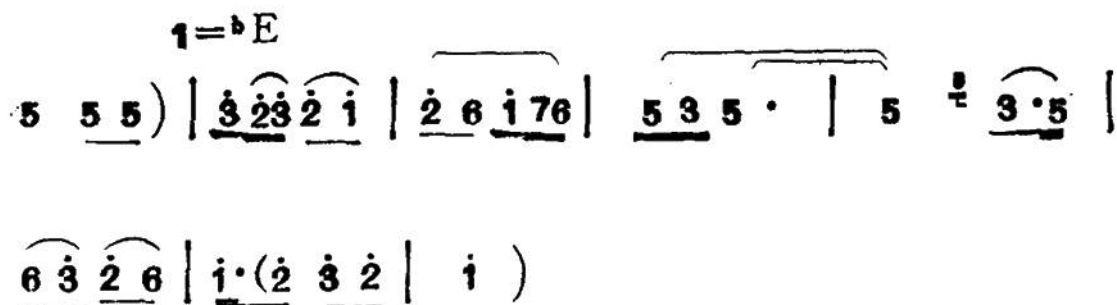
上例②由①的结音和③的开头两音组成。此处的“024”使③明确为^bD宫音系统。③是①的移位倒影，并使旋律逐步过渡到^bB羽调。

例 八

$$1 = F \frac{2}{4}$$

① 0247 ② 0247 (5·b7 1 4 |

0 1 1 | 2 3 2 1 7 6 | 5 ^V 2 1·2 b7 6 | ⁴ 5 - | 2 4 2 1 ^b 7 1 6 |



上例前四小节是豫西二八上句唱腔的第二分句。句尾本该落于F宫音系统的徵音，但②处的“0247”却将旋律明确为 $\flat E$ 宫系统，致使结音为羽，完成了同中结音调式渗透。分句过门中补进了第一次“隔凡”所产生的清角音，因而使句尾落音为羽的印象更加巩固，并使该下句唱腔结束于 $\flat F$ 宫调，调性移低大二度。

从上举各例可以看出，运用不同的调性扩展方法，不仅可以丰富调式色彩，加强调式调性的对比，提高豫剧唱腔音乐的表现力，同时也是解决豫剧男声唱腔改革问题的一条有效途径。不同调式调性的渗透、交替、混合并最后形成调式交替性半音体系，乃是豫剧唱腔音乐发展革新的必由之路。

五、豫东调与豫西调

豫东调和豫西调唱腔，现在大多以 $1 = \flat E$ 为通用调号，但其音区却高低有别：前者约为 $f^1 - \flat b^2$ ，主音在 $\flat B$ ；后者约为 $\flat b^1 - f^2$ ，平部唱腔的主音在 $\flat F$ ，落部唱腔的主音多在 $\flat B$ 。

调式方面，豫东调和豫西调唱腔都有徵、宫两种主要调式。就徵、宫两种调式而言，它们也属于同一类型的调式色彩，即徵类色彩。从板式、段式、句式、腔式等结构方面观察，二者也基本相同。从调式音列方面观察，豫东调和豫西调均采用以五声正音为骨干，另外附加一个或两个偏音的六声或七声音阶。豫东调唱腔中的偏音多为变宫和变徵；豫西调唱腔中除常用变宫和变徵两个偏音外，有时也用清角。当豫西调唱腔在重要的节拍位置强调清

角时，就会使这样的段落暂时改变宫音系统，甚至会使原为 $\flat E$ 宫调的段落转换为 $\flat E$ 徵调。这时，它不仅与 $\flat B$ 徵调的豫东调唱腔的旋法相同，调式音列也完全相同。在豫东调唱腔中，当宫音突出，“变宫”作为“润饰性偏音”出现时，唱腔为 $\flat B$ 徵调；当宫音消失，“变宫”作为“旋宫性偏音”出现时，唱腔即为 $\flat B$ 宫调。这时，它和 $\flat E$ 宫调的豫西调唱腔的旋法是完全相同的。二者的显著区别是，豫东调唱腔的主音($\flat B$)比 $\flat E$ 宫调(或 $\flat E$ 徵调)的豫西调唱腔的主音高纯五度，比落部为 $\flat B$ 徵调(或 $\flat B$ 宫调)的豫西调唱腔的主音高纯八度。

从音乐材料方面观察，豫东调和豫西调唱腔均以最有代表性、使用量最多的六种集合原型来组织旋律、发展旋律。

通过以上分析便可得出结论：豫东调和豫西调唱腔的调式、旋法和音级集合是基本相同的，所不同的仅调性和音区而已。这就给二者的交织融合提供了最为有利的条件。

豫剧豫东调的特点

徐 德 先

豫剧豫东调是豫剧四大流派之一。在解放前的半个多世纪里，它一直流行于以商丘为中心的商丘、虞城、夏邑、柘城以及山东省曹县等广大乡村和城镇。本文仅就豫东调的主要特点加以浅谈，供专家和学者们研究豫东调时参考，并乞求指正。

一、炽烈火爆的剧目，粗犷豪放的表演

众所周知，豫东调历来以“外八角”为主，所谓“外八角”，是指“四生”、“四花脸”而言。为什么会出现以“外八角”为

主的局面呢？究其原因，一是从豫东调戏班的演员结构而言，过去的戏班子规模都比较小，有的是“四生”、“四旦”、“四花脸”，“八个场面”、“两箱管”。有的是“五生”、“五旦”、“五花脸”，“八个场面”、“两箱管”。不论是“四生”、“四旦”、“四花脸”也好，或是“五生”、“五旦”、“五花脸”也好，其男性角色（即“外八角”）均占三分之二，因此，从演员数量上首先“外八角”就大大超过了“四旦角”。究其原因之二，过去在豫东调各戏班中坤令极少，戏中女性多由男性扮演，以男扮女的演员虽然也不乏其佼佼者，但比较同性相扮者，却有其诸多不足之处。所以，在解放前的相当一段时间里各戏班的班主（即掌班）均有其“头路生角（即大红脸）担任。久而久之，“外八角”便占领了豫东调的舞台中心。另外一个十分重要的原因就是与其演出剧目有关。究竟是因人设戏，还是因戏设人暂作别论，反正在豫东调各戏班的剧目大都以“外八角”为主确是个事实。以解放前在豫东颇有影响的刘家班为例，其常演剧目大约为二百九十余出，而以“外八角”为主的剧目则达二百一十余个，约占总演出剧目的73%，有些戏几乎“断母”（即无女性）。如：《庄王擂鼓》、《文王跑坡》、《芦花荡》、《战马超》、《收姜维》、《韩信拜帅》、《阴五雷》等。

俗话说：“男好战，女好怨”。由于豫东调的演出剧目多属“外八角”的戏，因此，就剧目而言，则形成了火爆炽烈的特点。所谓火爆炽烈，即矛盾尖锐，阵线分明，矛盾的双方或明争、或暗斗、或唇枪、或舌剑、或开打、或火拚，舞台气氛十分强烈。如《打保府》、《反阳河》、《地塘板》、《白玉杯》、《前楚国》、《后楚国》、《反徐州》、《闯幽州》、以及各种类型的开侧戏等。

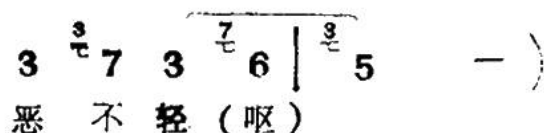
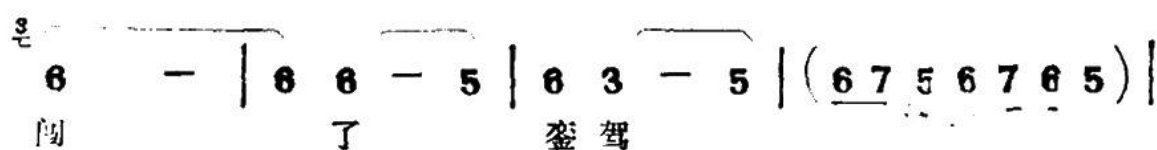
长期以来，由于“外八角”一直占领着豫东调的舞台中心，加上其大部分剧目反映的内容比较宽广，矛盾比较集中，线条比

较分明，因此，在表演方面则比较粗犷豪放。所谓粗犷豪放，即粗略大方，气势豪迈，毫无雕饰扭捏之态。好象绘画一样，是一种粗线条的写意方法，带有一种民间舞蹈、民间彩画及民间剪纸的特色。如豫东红脸王唐玉成，名武生黄儒秀（黄娃）以及名旦角陈素花等人足以代表这种风格。他们在表演上并不多着重在一招一式、一眼一神方面多下功夫，而是以大幅度的表演，豪迈的气质，饱满的激情来塑造各种人物。再以其代表剧目《反阳河》为例，戏中的表演全是粗线条的表演，“四生”、“四旦”、“一黑脸”同聚一台，矛盾尖锐，个性鲜明，场面宏伟，气势磅礴，大段的唱词，配以大鼓尖子号，确实震人心弦，这种粗犷豪放劲是独具特色的。

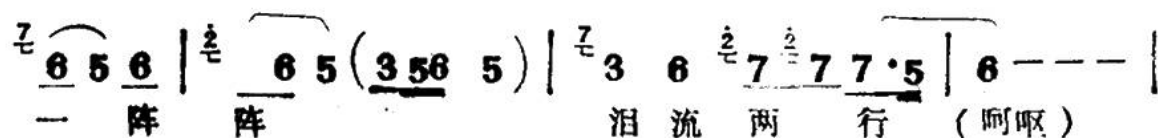
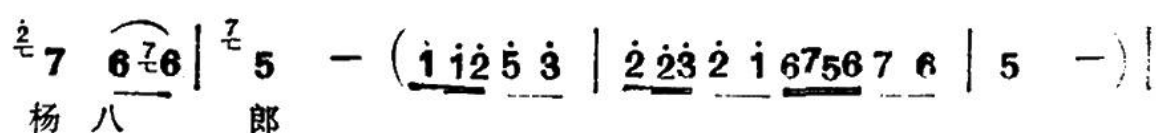
之所以形成这一特点，其中还有一个重要的因素，即跟豫东调的演出地点及演出方式有关。因为豫东调长期以来一直演出于乡间庙会，唱的是高台，点的是“老鳖灯”，迫使演员们不得不如此表演。另外还应特别指出的豫东调是豫东人民的创造，是豫东人民审美心理的外化形式。而豫东人民历来就是有粗犷豪放的性格。因此，豫东调具有炽烈火爆、粗犷豪放的特点，也就几乎是不言而喻的了。

二、高腔高调、唱功扎实

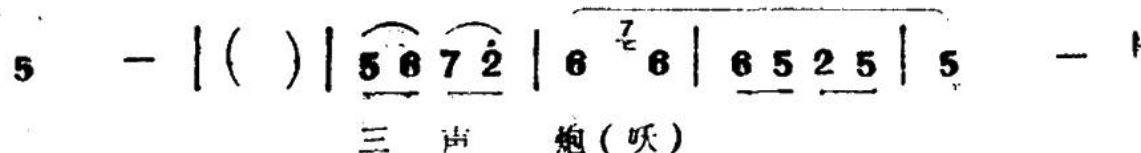
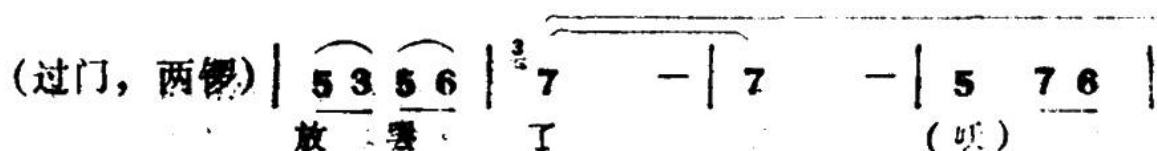
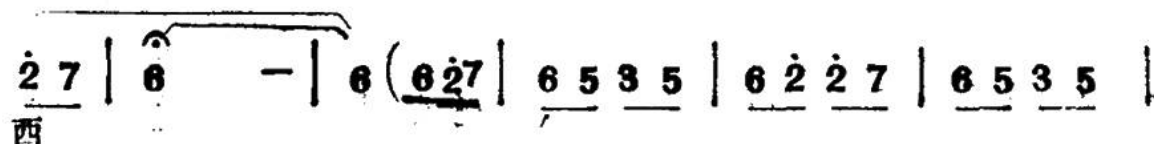
豫东调素有“高梆子之称。之所以被称为高梆子，一是其梆子（击拍节的乐器）多用紫檩木或枣木制成，其声铿锵清脆；二是其唱调高昂，多用“上五音”（即 $\dot{2}7645$ ）用群众的话讲，叫做高腔高调，大腔大韵。在唱腔上，生旦净丑，绝大多数用假嗓（即二本嗓）也有少数演员用真嗓（大本嗓）和假本嗓（真假嗓结合）的，其发声部位多在胸部以下，群众称为“肚子音”。通过喉头这个“扩音器”传送出去，多含“呕”声。如名黑头朱兴明在《打銮驾》中唱道：



再如名须生杨启超在《八郎探母》中唱道：



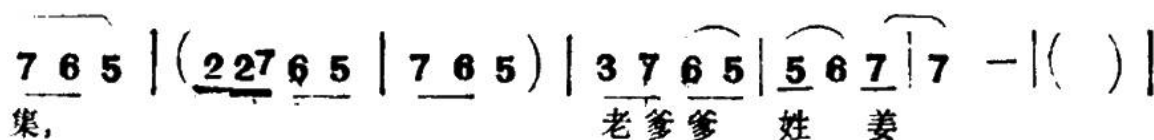
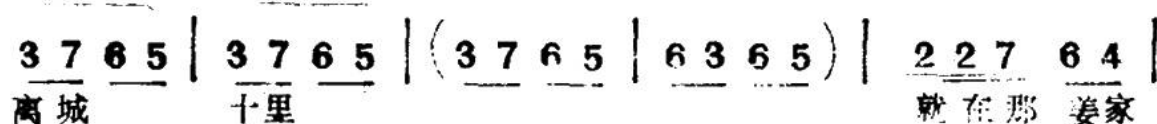
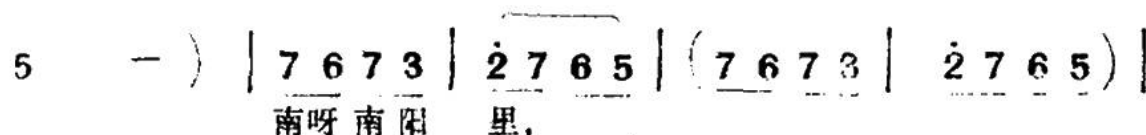
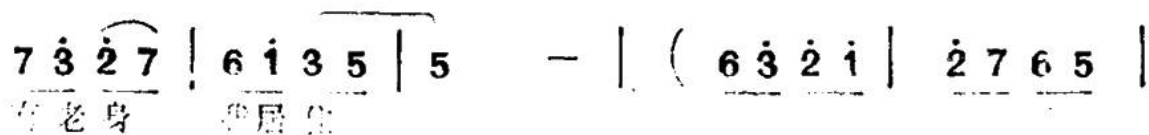
又如名小生黄娃在《南阳关》中唱道：



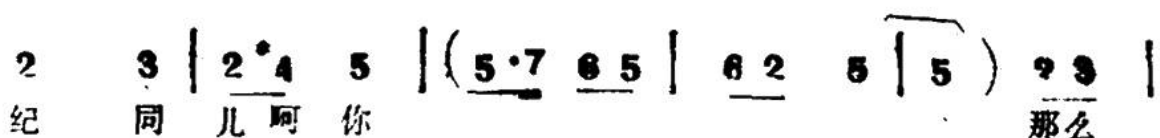
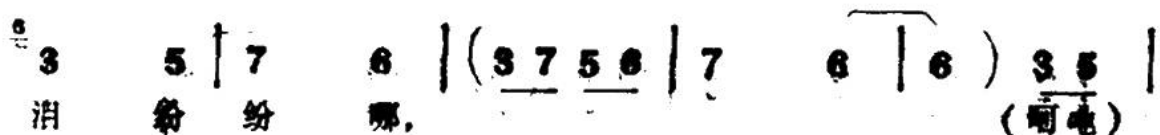
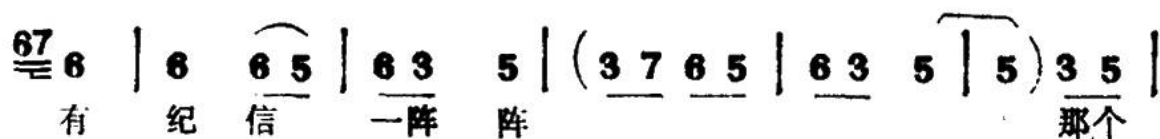
所以，豫东调又有“河南讴”的称法。

在音乐唱腔处理方面，豫东调也有其鲜明的特点。

1. 清唱清补。所谓清唱清补，即一般情况弦不随腔。如名旦角刘宝喜（黑翠）在《对花枪》中唱道：

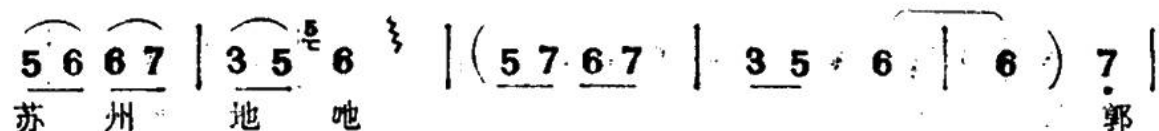
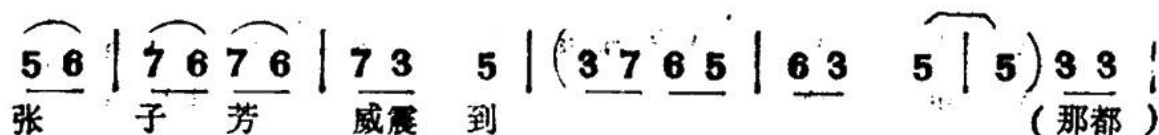
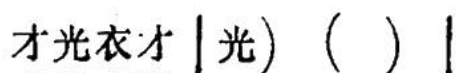
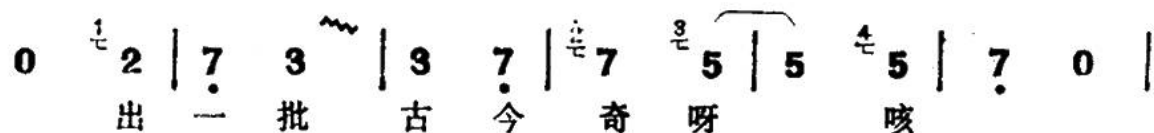
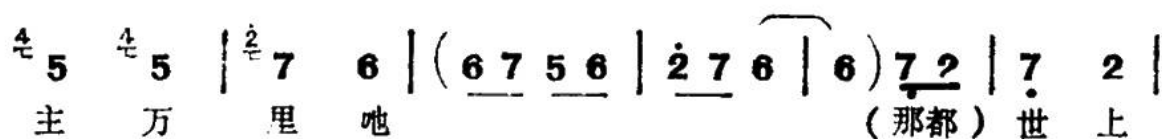
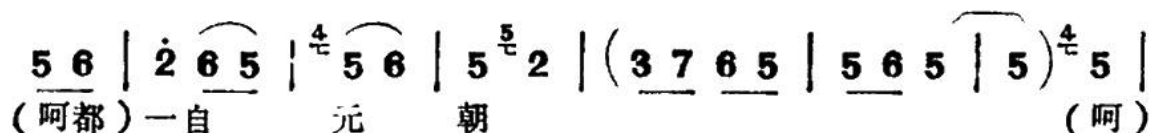


再如唐玉成先生在《火烧纪信》中唱道：





2. 激情亢奋，多用击乐。由于豫东调具有炽烈火爆的特点，因此，在演唱时，往往多借助于击乐，以二八板为例：多两句一送腔，用一次击乐，如唐玉成先生在《康茂才挡将》中唱道：



3 2 | 0 $\frac{1}{2}$ 2 | 3 $\frac{1}{2}$ 2 | 2 2 | * 4 $\frac{4}{2}$ 5 | 5 5 | 5 - |
光 卿 他 领 兵 镇 准 西 呀

(6 7 6 7 | 5 $\frac{2}{2}$ 7 | 6 5 * 4 | 5 - | 光 才 光 | 衣 才 光 |

才 光 衣 才 | 光) () |

再如杨启超在《刘公案》(二部)中(饰县官、丑角)唱道:

0 3 5 | 5 5 | 5 7 | (5 5 | 5 7) |
(那个) 正 在 官 宅

0 3 5 | 7 3 | 2 - | 3 6 7 | 6 7 6 5 | 6 · 2 |
(那个) 来 睡 觉, 是 何 人 把 爷 的 个 堂 鼓

5 - | (7 7 | 6 7 6 5 | 6 5 6 3 | 5 - | (三锣) |
敲

2 | 5 5 3 | 5 5 7 | (5 5 | 5 6 7) | 0 3 5 |
击 堂 鼓 必 有 人 (那个)

7 3 | 2 $\frac{V}{2}$ 6 | 3 5 | 6 · 6 | 6 * 4 | 5 - |
来 告 状 不 要 说 他 的 胆 不 小

7 7 | 6 7 6 5 | 6 * 4 | 5 - | (三锣) |
我 的 运 气 来 到 了

又如刘新民在《铡西宫》中唱道：

5 7 1 | 6 3 5 | 5 6 7 2 | 6 0 | 6 3 3 |
见 娘娘 比不 得 见 国 太, 见 国太

2 6 1 | 6 2 7 6 | 5 0 | 6 · 5 | 6 3 5 |
比不 得 见 主 公, 头 上 稳一 稳

5 6 7 2 | 6 0 | 2 · 2 | 2 6 1 | 7 2 7 6 | 5 0 |
乌 纱 帽(仓) 身 上 抖一抖 转 紫 绦(仓)

2 · 2 | 2 6 1 | 5 · 2 | 6 0 | 7 · 6 | 5 · 6 | 0 6 2 |
腰 中 束一束 白 玉 带(仓) 足 上 朝 靴 我蹬(仓)

0 6 2 | 0 6 2 | 2 2 | 6 6 6 | 6 6 5 6 |
我 蹬(仓) 我 蹬(仓)蹬(仓)蹬(仓)哎 嗨嗨 我的千岁

7 5 | 5 - | (长锣)
娘 娘

3. 唱腔花俏。唱腔花俏是豫东调在音乐处理方面的一个明显标志。特别是旦角尤为突出, 例如名旦角苗喜臣(苗娃)在《打金枝》中唱道:

5 3 2 | 5 - 1 2 5 3 | 2 · 5 3 2 1 6 | 2 · 3 2 1 6 |
安 绿 山 哪咳 嘿 呵 呀 呵

6 2 1 · 6 | 5 6 5 3 2 3 2 | 2 - (过门) 5 1 |
在 河

0 6 5 5 3 | 5 2 5 5 3 5 | 0 5 3 5 | 2 - 3 5 3 2 |
东 曾 起 反 意

1 - (6 1 5 6 1 -) | 3 · 3 2 5 3 | 2 3 2 1 |
衣

6 - ^V 6 3 5 | 5 5 3 2 3 7 6 | 5 - 5 6 3 5 | ⁵ 6 ⁵ 6 ⁵ 6 2 |

5 - (过门) | 3 5 6 3 | 5 - 3 5 3 2 | 1 - (3 5 3 2 |
他 要 夺 衣

1 -) 2 5 2 1 | 6 1 6 1 6 1 6 5 6 3 | 5 - (过门) 2 5 5 5 |
哪 咳 呀 咳 哪 呀 咳 咳 哪 咳 嗯 呵 咳 我的老父

6 · 5 (5 6 5) | 2 · 5 2 1 | 7 6 5 6 3 | 5 - (过门) |
王 锦 绣 社 稷

再如名旦角刘桂玲在《小花园》中唱道：

0 7 7 | 7 5 6 | 7 6 | 3 5 6 | 5 · 3 5 · 3 | 2 · 6 |
小 春 红 下 楼 来 那 呀 嗨 衣 衣 衣 呀

1 5 6 | 7 7 | 6 6 3 | 2 6 | 6 1 2 6 | 1 - |
嗨 哪 咳 咳 咳 那 呀 呀 嗨 那 哈 衣 呀 嗨

又如名旦角陈素花在《三上关》中唱道：

2 2 7 6 | 7 7 7 6 5 | 5 - | (6 3 2 1 | 2 2 7 6 5 |
鼓 打 五 更

5 5) 2 5 | 5 0 0 2 5 | 5 0 | 6 2 2 7 4 6 | 5 - |
 那个 鸡 呵 鸡 鸡呀么鸡叫 鸣

6 5 6 6 | 7 5 6 5 | 2 5 5 6 | 5 0 | 5 5 3 5 3 |
 从东 方 只送出来 太阳 星 星 那呀么 那么

2 1 - | 6 5 5 2 6 | 5 0 | 5 5 3 5 6 | 2 - |
 大 那呀么 那么 周 那呀么 那么 绿

2 2 5 * 4 6 | 5 0 | 2 7 7 7 2 7 | 2 7 2 7 2 7 2 7 | 0 5 2 5 |
 那呀么 那么 红 滴滴溜溜 溜溜滴滴 起 在了

5 0 | 7 6 7 3 | 6 5 . | (7 6 7 3 | 6 5 .) |
 空 只呀只照 着

7 3 7 6 | 5 6 7 6 | 6 3 2 | 5 0 | 3 3 5 6 3 |
 只照着 万岁爷的 八 宝 龙 延 又呀么 又照

5 - | 7 3 7 6 | 5 6 7 6 | 0 2 3 6 | 5 0 |
 着 又照着 十里 长安 黎民百 姓

2 * 4 | 6 5 . | 7 3 7 6 | 5 6 7 6 | 0 2 3 6 | 5 0 |
 还 照 着 还照着 樊氏梨花 大帐军 营

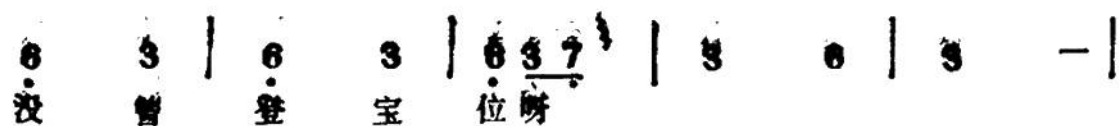
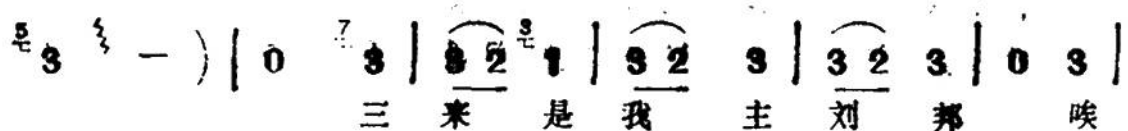
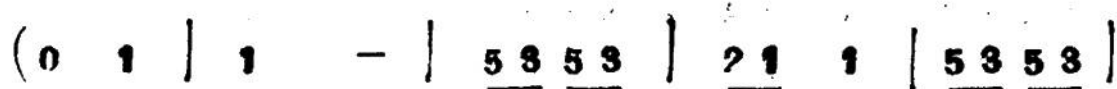
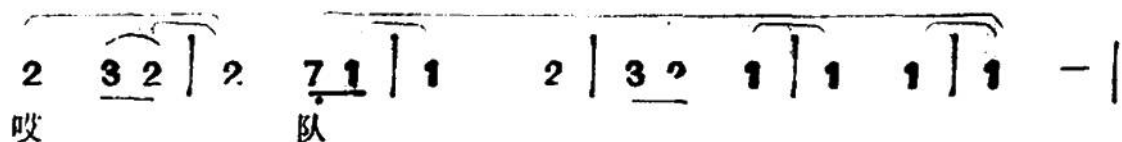
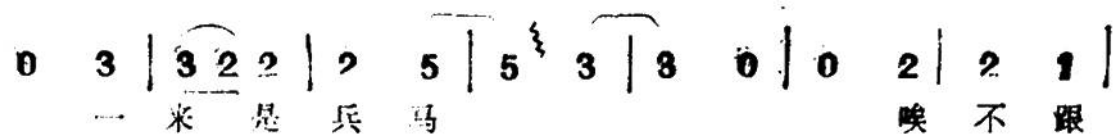
2 7 2 7 | 5 6 7 6 | 5 6 2 7 | 6 5 2 * 4 | 5 - |
 我在到 大军宝帐 八面威风 那哈呀

过去，在豫东调各戏班中流有一个谚语，叫做“一腔遮百丑”。意思是说，唱豫东调必须有付好嗓子，或者说，只要有付好嗓子大多都能唱响戏。因为象豫东调那种高昂的调子，激烈的唱法，俏丽的花腔，大段的唱词、如果嗓音不佳是很难应付演出的。所以，在豫剧界历来又有豫东出好嗓子的说法。的确如此，过去不少名老艺人都凭着一付好嗓子而获得种种美誉。如：名红脸唐玉成被誉为“红脸王”，名黑头李斯忠被誉为“八里嗡”，名花脸李振乾（怀印）被誉为“一声雷”，名旦角马金凤被誉为“金嗓子”，名红脸黄三（黄富轩）被称为“舍命王”“搗倒山”等。

正因为豫东调的演员嗓音宏亮，运用自如，所以，他们都特别能“吃戏”（即能唱善唱）。过去群众不说去看戏，而是说去听戏。所谓听戏者即听唱也。所以，一出戏如果没有几个大段的唱词，群众听来就不过瘾。从目前豫东调众多的剧目中也可以说明。如：《三上关》、《三上轿》、《对花枪》、《穆桂英挂帅》、《诸葛亮吊孝》、《刘庸下南京》、《捉寇淮》、《反阳河》、《韩信挂帅》、《反徐州》等。这些剧目都是以唱为主。正是因为有了这么以唱功为主的剧目，因此，也造就了一大批以唱功而著名的演员。（过去，群众说某演员的水平高往往说某某是个唱家）。如：孙照灯（孙门）、宫宝、唐玉成、王彦山（花来韵）、假刘娃（程旺）、桑殿杰（白菜心）、刘宝喜（黑翠）、苗娃（苗喜臣）、黄娃（黄儒秀）、马金凤、李斯忠、陈素花、朱勤堂、王文才（金马驹）、杨启超、燕守立（燕秃）、宋天福、朱兴明等。百二八十句梆子戏在他们唱来毫不费力，并且越唱越自如，越唱越甜润。一段戏下来，大都能够博得阵阵喝彩之声。这一点在老艺人们坐科学戏时，老师在安排教学剧目时就十分注意。如唱红脸的学戏顺序大都为《哭头》、《斩子》、《骂阎》、《反徐州》、《地塘板》、《临潼山》、《过五关》等。旦角的

学戏顺序为《大花园》、《小花园》、《桃花庵》、《骂殿》、《打金枝》、《对花枪》、《老征东》、《刀劈杨藩》、《三上关》等。

豫东调的演员不仅能唱，而且大都善唱。他们在长期的演唱实践中学会了唱得好、唱得巧。各有特色。如唐玉成先生在《火烧纪信》中唱道：



(3 5 3 2 | 1 2 3 | 3 5 3 2 | 1 2 3 2 | 3 6)

5 5 | 2) 6 | 3 6 | 3 5 | 5 - | 5 - |
呵 四 来 是 呵

5 (6 6 | 5 5 | 0 6 6 | 5 5) | 0 6 |
造

7 7 | 5 6 7 | 6 6 | 5 3 5 3 | 3 7 | 6 6 |
反 的 奸 臣 卖 国的 佞 臣 都 占 上

7 6 5 | 5 - | 5 - |
魁 呀

接着他又唱道：

5 | 5 5 | 5 i | 5 - | 3 2 | 1 - | 1 - |
我 言 讲 我 情 愿 咳 嗯 哪

0 3 | 6 3 2 | 3 0 | 2 2 | 1 0 | 3 2 3 |
呵 替 主 死 真 可 叹 我们 居

1 0 | 6 1 6 1 | 6 0 | 3 2 3 2 | 5 3 5 | 1 1 1 2 |
家 大呀大的 大, 小呀小的, 小 呵, 老的 老的

5 4 | 1 2 1 2 | 6 1 | 0 6 1 | 6 1 | 2 1 |
呵, 少的少的 少 呵, 那个 大 大 小 小

$\underline{3\ 2}\ 1\ |\ \underline{6\ 2}\ \underline{6}\ |\ \underline{6\ 3}\ \underline{6}\ |\ \underline{3\ 2}\ \overset{5}{3}\ |\ 0\ \underline{1\ 6}\ |\ \underline{5\ 3}\ 0\ |$
 老 老 少 少 居 家 人 等 叫 谁

$0\ 0\ |\ \overset{5}{3}\ 2\ |\ 1\ -\ |\ 1\ -\ |\ 1\ -\ |$
 怜 惜 呵

此种唱法起伏跌宕，铿锵有力，时如行云流水，时如珠落玉盘，真可以说是演唱方法的一“绝”。

又如名旦角苗喜臣在《坐桥》中唱道：

$0\ \underline{5\ 5}\ |\ \underline{1\ 7})\ \underline{3\ 2\ 3\ 1}\ |\ \underline{3\ 2\ 1}\ \underline{1\ 6\ 2\ 6}\ |\ 5\ \underline{6\ 1\ 6\ 5}\ |$
 你呀你三 哥 那哈呀哈

$\underline{5\ 2\ 3}\ \underline{6\ 1\ 6\ 5}\ |\ \underline{5\ 2\ 3}\ \underline{1\ 6\ 3}\ |\ \underline{6\ 3\ 2\ 1}\ \underline{1\ 6\ 2\ 6}\ |$
 嗯哎咳 那哈呀哈 嗯哎咳 嗯哎咳 那哈呀哈 那呀衣呀

$5\ (\underline{1\ 6\ 3})\ |\ \underline{6\ 3\ 2\ 1}\ \underline{1\ 6\ 2\ 6}\ |\ 5\ (\underline{1\ 1\ 6})\ \underline{2\ 6\ 5}\ |\ (\underline{5\ 6\ 5})\ |\ \underline{5\ 5\ 3}\ \underline{3\ 2}\ |$
 咳 轻易 不到 北国 地

$\underline{2\ 6\ 7}\ \underline{6\ 7\ 3\ 5}\ |\ 6\ (\underline{1\ 6\ 1})\ |\ \underline{1\ 3\ 3\ 2}\ |\ \underline{6\ 6\ 3\ 7\ 6\ 5}\ |(\underline{6\ 7\ 5\ 6\ 7\ 6\ 5})\ |$
 你 为何 要对他

$\underline{3\ 3\ 5\ 3}\ 5\ |\ \underline{7\ 6\ 3}\ |\ 5\ -\ ||$
 下绝 情

三、独特的技艺，众多的“彩头”。

由于豫东调形成于民间，活动于民间，同时又经常不断地跟豫东的其它姊妹艺术如杂技、魔术、民舞等一起演出于乡间庙会

或节日联袂。因此，豫东调从其姊妹艺术中吸取了不少的特技与“彩头”。如爬竿、滚棚、窜火圈、窜椅子、盘钢钗、顶灯、九梢水、爬绳、砸瓦、喷火、嗽牙以及带有魔术特色的“开侧”、“大开膛”等彩头。解放前，这些特技及彩头在豫东调各戏班中普遍流行，也很受群众欢迎。由于在戏中增添了这些特技和彩头，大大加强了舞台气氛，同时，对于刻画剧中人物性格也收到了良好的效果，如：《黄鹤楼》中的窜椅子，《审判官》及《火神爷征西》中喷火、嗽牙等。解放后，随着戏曲改革的不断深入进行，一些恐怖及不健康的特技和彩头已经废除，但是仍有不少特技及彩头不但广传豫东，并且被其他流派或其他剧种移植或借鉴。

四、浓郁的乡情，纯朴的乡音

任何一种艺术都离不开一方水土的滋润与培养。因此，也不带有浓郁的乡情与乡音。生长在豫东这块土地上的豫东调当然也离不开豫东人民的风情及语言。特别是解放前，由于交通不便，各种艺术交流的机会较少，这种特色则更加明显。如豫东，一带多敬关公，正会中午戏必唱《关公辞曹》（即《过五关》），再如豫东人民在怒火中烧之时往往好赤脊露背，因而在《铡陈士美》、《铡西宫》等戏时，包拯、刘庸均赤脊露臂，充分显示了豫东人民现实生活中的常态。另有不少剧目也是以豫东地区的生活原形为素材编写而成。如：《桃花庵》、《王金豆借粮》、《王林休妻》、《花木兰》、《地塘板》、《反徐州》、《香囊记》等。

在豫东调中不仅有着浓郁的乡情，并且也有着纯朴的乡音，这种乡音让人一听就知道是豫东味，除了具有豫东人民说话强硬，尾音多用第四声的特点外，在一些剧目中也往往用豫东人民的专用名词来编写剧本，如《撕蛤蟆》中丈夫和妻子对唱，妻子

唱：“蛤蟆家大”，丈夫接唱：“你叫俺咋”？妻子唱“蛤蟆家爹”，丈夫接唱“你说啥吧”？这个“大”和“咋”恐怕也只有豫东人民听得懂，感到亲切。又如：假刘娃在《辕门斩子》中唱道：高叫声御甥儿不要害怕，大军帐我领你去见你大”。再如：张万云在《胡迪骂阎》中唱道：“你这个鬼，我认的，虞城县东关的，老衙门、后边的，开药铺的做的你！”中间那“做”字在这里就有着较为狭隘的地方性，也可以算作一种地方色彩。当然，这些乡情与乡音在今天看来并不一定值得原封不动的加以保留，然而，在豫东调的形成过程中，必竟是一个重要的因素。

上述拙见，实属粗浅，既无考证，亦无深究，多凭直观感受，草草成文，略叙己见，请批评指正。

夏邑县白庙集予剧科班

陈 国 宝

白庙集科班（1939—1942）是胡玉芳、李振坤、杨金璧等六家在白庙集成立的一个豫剧科班。教师由徐、蒋两门的和河北梆子的传人共同担任。徐门的有：张炳祥（学员称师爷）、蔡子庆、杨灵四、冯福才等；蒋门的有曹殿兴、检心元（学员称二人为师爷）、高文志、曹现章等；河北梆子的是傅德山。科班地址在集北头的大庙里。收男学员十八名，女学员五名（毕业出科时只剩下十八人）。学员按翠字辈起名，男的是刘翠宾（传道）、潘翠林（玉成）、陈翠河（兴文）、张翠亮（成德）、张翠江、李翠金、谢翠龙（明）、陈翠山（汉文）、桑翠月（自修）、桑翠明（建修）、孙翠虎（才有）、丁翠崑（世臣）、翠豹、翠客、翠义（先学评调）、宋翠平、宿翠海（印顺）、陈翠宝（国

宝)；女的是：谢翠红、高翠娥、刘翠白、宋翠兰、翠英等。学员中有豫东名红脸孙兆登的儿子，豫东名旦桑殿杰(外号白菜心)的长、次子，豫东名红脸谢××(外号凉湖子红脸)的儿子，豫东名小生陈锡玲(老婆生)的儿子，豫东、沙河名旦、小生陈斗的儿子，豫东名武生高文志的女儿，豫东名红脸刘娃的妹妹，豫东、沙河名小生、红脸宋天福的妹妹等。他(她)们是艺术世家，进科前就有一定的演唱基础，对学艺提供了有利条件。

排演的剧目有：《头、二冀州》、《前、后楚国》、《反长安》、《平霍州》、《取水》、《虎西门》、《审刺》、《吉家寨》、《杜家寨》、《恶脸图》、《探地穴》、《闹磁州》、《南皇庄》、《东皇庄》、《战宛城》、《广太庄》、《收车龙霸》、《孟良盗发》、《双玉凤》、《阴门阵》、《反庆阳》、《失下沛》、《七圣归天》、《三茶园》等近二百出戏。

这个科班的教师很有教学经验，培养了不少有成就的演员。

张炳祥(徐门)，豫剧教育家，一生在豫东打了十四个科班，第一科是宫字辈，学员有宫宝(豫东名旦)、宫成(豫东名旦)、宫亮(豫东名小生)。有银字辈，学员有银梁(豫东名武生)、银锁(豫东名旦)、银钱(豫东名丑)……教这最后一科时，已是年逾古稀。他教学很严，不仅是在技术方面，而且对生活和艺术方面都是严格要求。包本戏会五百余出，会得真记得牢。但是，他自知年事已高，力不从心，对徐门的几个教师(都是他的徒弟)的教学水平不够满意。为了不误学生，就在蒋门进行选将，先后聘请高文志、曹殿兴，和曹现章。为了提高武打戏的演出水平，又聘请了河北梆子的傅德山(在豫东由两个门派、两个剧种的传人同教一科，以前是罕见的，可以说是创举)由于他协调工作做得好，教师们能够团结一致，搞好教学。唯有冯××，自恃徐门是奶师，傲视他人，闹不团结，张就让他离开科班，毫不护短。

曹殿兴，太康县人，会戏很多，是豫东、沙河有名的“戏篓子”，唱念做俱佳，打功也不错。在睢县、柘城、鹿邑、亳县、夏邑等县打了不少的科班。教学严格，要学员演戏正派、干净，化装讲究，考究戏理。学员做不来，他就亲下教场，六十多岁了，还示范演出《收车龙霸》中的车龙霸等。大多数教师都很尊敬他，排戏中记不准的地方，都是向他请教，有求必应，毫不保守。

高文志，永城县人，当时有四十岁左右，在永、夏、虞、丰、沛、肃、砀等县，是有名的武生高旺。对学员的吐字发音，手眼身步要求很严。要求演戏火爆，有“帅”劲儿。给学员示范演出的《长板坡》、《截江》、《探井》、《拷打》等剧目，很受观众欢迎。性情温和，爱护学生，和大多数教师团结得很好。

曹现章，郸城县人（是沙河调名武生，人称活周瑜的曹彦章的兄长）是豫东的名武丑，武功很好，顶功特别出色，演《盗杯》中的杨香五，在椅子上单手、双手都可拿“顶卧鱼”实为一绝，人称活杨香五。教学严格，要求脚牢、眼准、手稳，用真枪真刀要伸出有度，谨进慎防，既不伤己又不伤人。性情温和，一向不打学员。

蔡子庆，那时有四十多岁，文化水平高，施教时讲解人物性格和戏词的意义以及动作的内容和目的性，如何抓“绩头”等

傅德山，河北省保定人，是河北梆子名武花面。功夫好，会东西多。练功排戏时，无论是软、硬两功抬手动足，掂刀动枪，脚步手把，一招一式，完全按河北梆子的规格走，教学生很耐心，学生提高很快。已经是五十多岁的老人，还在商丘县东关戏院给学生示范演出《战宛城》的典韦，走“三张半”——三张桌子摆起来，上加一椅，站在椅子上，往下抖“元宝棵子”，满堂喝彩。

由于老师们的通力合作，认真施教，使学生学到近二百出戏

和“四功五法”所包含的基本内容，并能较好地讲解和体现。有几个学员出科前后在观众中已有影响，如：刘翠宾，唱念功好，驰名于豫东、苏北和皖北，在阜阳一带观众称为红脸王。高翠娥（旦脚），做戏好，身段优美，观众送号大金牙。桑翠明，文武两功习佳，观众送号小白菜心。出科后由旦改武生，建国后做导演工作。陈翠宝，（生、丑脚），又武功较好，演戏火爆，观众送号小孙门，小金豆，乙八送号露头洞。建国后改做教师 and 编导工作。还有陈翠河，在皖北有名望。潘翠林在豫东较有名望。……

1942年该科打开账（出科），和白庙集公义班（大班）合并，仍沿用大班班名，由张炳祥掌班。

宁陵县的马脚戏台

许 栋 采

一、据调查宁陵县有许马脚戏台：

1、宁陵县刘堂村的马脚戏台

刘堂村位于宁陵县东北三十华里。该村建台已有一百多年的历史。当时的台主叫刘凤武。该戏台约活动方圆几十里，制台的目的主要对外出租糊口。

2、宁陵县逻岗集西街的马脚戏台

逻岗集位于宁陵县西北三十华里。六十年前由本集翟远来、李仁政经手，大家集资制的马脚台子。以本集大平调戏班使用为主，其次也对外出租。

3、张弓集马脚戏台

张弓集位于宁陵县西南三十华里。建台约有一百多年的历史。

史。当时的台主叫路昆仁，制台对外租赁糊口。

4、孙迁寨的马脚戏台

孙迁寨位于宁陵县北十五华里。建台约九十年左右，台主姓刘，叫啥不详。制台的目的主要是对外租赁糊口。

二、马脚戏台的构造

①戏台马脚共有六个，高约两米，上尖下宽，上呈约40公分方板型，下宽约120公分，上端小方板中有一立柱洞眼。

②前、中、后大梁三根，两头带眼，长约6米，成半园型。前台沿梁靠外边没有槽，以防前台板外篡。

③腰梁两根，呈扁方型，长6米，厚约15公分，两头带眼、立柱用。

④点棍（顶棍）四根，顶腰梁用。

⑤前、后台长约9米60公分、宽6米。前台板长约5米60公分，后板台长约4米。

⑥前台板十三块组成，后台板不定数。所谓十三块板，即张笏的七块、打鼓的手板三块，坠子剪板两块，撑船的桥板一块共十三块。

⑦前台立柱六根，顺水即横檩条四根，脊檩一根，前沿檩一根撑蓬用。前台蓬为白（兰）色布制成，撑起来成房子型，为了美观，还有的用前沿往翻约40公分作为现在的门面看山相似。

⑧后台一般用簿围，所用戏箱，导俱存放于内。

五、戏台的租赁方法

1、会首在写戏时用马脚台或用太平车搭，就有所考虑。一般说有马脚戏台就不用车搭，用车搭台是比较麻烦的。

租赁戏台一般以一台口（五天）为宜，价钱多少根据戏台质量天数论价。戏台写好后，会首派车拉来用。还有的台随戏走。

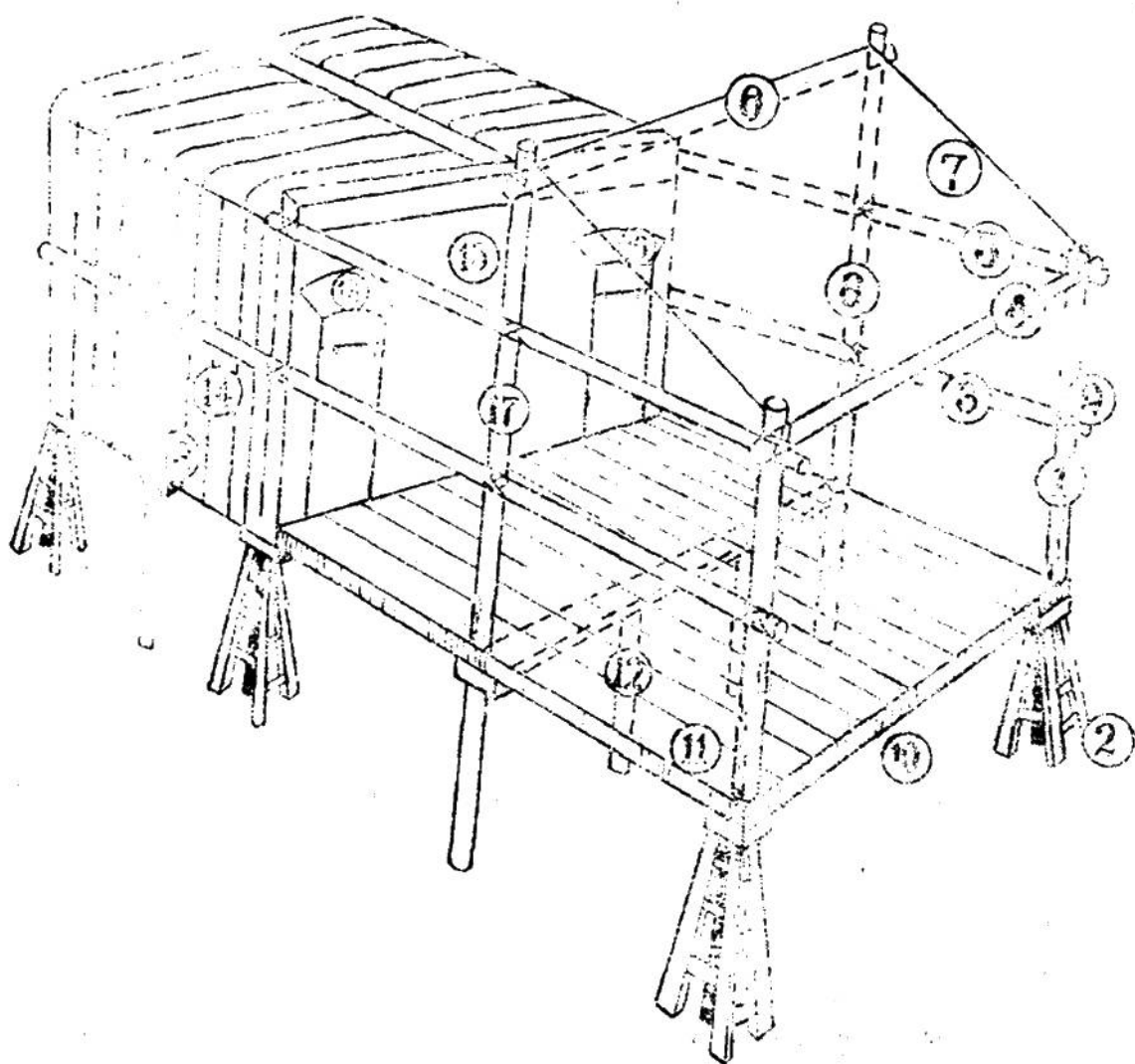
同时写戏，写台子，又同时接箱又接台。随台人员约二至三人，跟随台子负责装卸保管，卖茶水及供应戏班的演出茶水和舞台的照明。

建国前戏台赁价分两个时期，两种租赁方式。①抗日前多以现金交易，因那时纸币的价值稳定。②解放战争时期，因纸币贬值，不断出现纸币打折（如一元按八角）使用，更甚者今天的流通纸币竟明日禁用。所以改现金交易为粮食（小麦、豆类等）替代。

四、八步场及花场子

建国前搭台唱戏选择场地很重要。选场地首先物色什么地势出音，什么地势闷音。一般说来台子面向村、林、水、坑出音，打的远。台面向光土坡，少林无树的漫凹地势，再者就是背对村庄等不出音（非绝对）特别几台对戏（比赛）时选择不好戏台的地势和交通要道，好戏对输屡见不鲜。

地势选好后，会首就部署人配合台主搭台。从戏台的前沿往对面数八步，左右再数八步，这三个八步以内叫八步场，（后来虽仍叫八步场实非八步、十步也有。）八步场内是让观众看戏的。凡随台卖水煎包子的是八步场外百货之首，包子锅在戏台对面八步外，戏台对神棚的通路两侧支灶搭蓬后，各个小贩摊及百货杂货再以次安点营业。再如：押大宝的桌案绝大部分在戏台后30米之处。后台的下部两侧多设推牌九，玩黑红宝的。戏台的后半部两侧多设摇大糖的、卖木梳篦子的。八步场的两侧多设卖丸子汤、羊肉汤，靠水煎包子蓬两侧多设烧饼炉子，一些纸烟摊、花生篮在场外自由插空设点。八步场内不设坐凳，均系立而观看。男观众都站在中间仰望，左右两边属于妇女小孩看戏的地方叫做花场子。当时大户的太太小姐看戏，拉着车伕放花场之间，有的撩帘观望，有的垂帘窥视，生怕不规之徒看见了自己。一般的户家，有的坐在太平车上，有的站在长短板橙上观看。



(1) 明柱 (2) 马脚 (3) 头道顺水 (4) 沿檩 (5) 二道顺水 (6) 脊檩 (7) 台蓬 (8) 中明柱 (9) 挂龟灯处 (10) 前沿大梁 (11) 台板 (12) 点棍 (顶柱) (13) 上场门 (出将) (阳春) (14) 围薄 (15) 隔山 (16) 下场门 (入相 (白雪) (17) 前腰梁 (18) 后腰梁

(宁陵县马脚戏台图)

虞城县胡楼花鼓戏

张 新 用

花鼓戏是流行于虞城城乡的一个少数剧种。它来源于山东单县黄岗的南王庄，落脚于虞城县李老家乡的胡楼村。据胡楼花鼓剧团的老艺人胡茂显讲：花鼓戏流行于虞城已有近百年的历史，而真正有影响，是单县的严宗李（艺人）于1946年春从黄岗的南王庄来到虞城的胡楼自任班头，打起窝班后开始的。中华人民共和国成立之前，花鼓戏多为地摊演出。一般人数不多，多则十几人，少则五六人即可。它的表演内容多为儿女情事，如《王二姐思夫》、《吕洞宾戏牡丹》等。由于其表演内容较为低级，唱词较为庸俗，只能活动于乡村一带，不能登大雅之堂进城演出。当时被人称为“不要脸的戏，”即唱戏的不要脸，听戏的不要脸，当会首的不要脸。

中华人民共和国成立以后，它在党的文艺方针的指导下，有了较大的改革。首先在表演内容上作了调正，去掉了那些低级庸俗的东西，增加了健康的表演内容，改进了演唱形式（文革期间加入弦乐）。由于它内容生动活泼，形式鲜见独特，深受城乡群众的喜爱和欢迎。

花鼓戏的表演形式较其它剧种形式略简单些，但总的有两种。一是地摊，二是登台。若地摊演出时，有一杂角演员（一人充好几个角色、扮丑相，背鼓指挥（俗称鼓架子），另有几个演员根据剧中人物的身份、性别，正式扮演。若登台演出时，形式与豫剧相同，演员化妆穿箱，也分行当为：生旦净末丑。

花鼓戏的唱腔音乐是联曲体结构形式。它唱腔旋律起伏变化

不大,多在中低音区进行,偶尔进行高音,有时也可唱中加白,连说带唱,多以 $\frac{2}{4}$ 节拍,有时较自由。总之,它演唱风格独特,韵味别致,具有浓郁的乡土气息。(见下谱列):

二八学生正青春

1=F $\frac{2}{4}$

胡继存传唱
李洪军记谱

0 都 | 龙冬 | 吃冬 | 吃冬 | 冬 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓才 |

仓·才 | 一得 | 仓 | 仓·得 | 得仓 | 一得 | 仓 | $\frac{3}{4}$ 5 -- |
唉

$\frac{3}{4}$ 5 6 $\dot{2}$ 7 6 $\frac{3}{4}$ 5 - | 冬冬 | 仓 | 仓·得 | 另仓 | 一另 | 仓 |
唱的 是

$\frac{3}{4}$ 5 - 0 5 6 7 6 5 5 | 3 6 | 5 | 5 | 5 | 5 6 |
唉 二 八 学 生 正 哎 青 春

5 6 | $\dot{2}$ 7 6 | 5 | 5 | 不冷· | 仓 | 冷冬 | 仓另 | 仓 |
来 唉 哼

得 | 仓 | 另仓 | 一另 | 仓另 | 仓 | $\frac{3}{4}$ 5 | 3 | 7 6 7 2 |
哎 这七

6 7 6 5 | 0 7 5 | 6 7 6 | 5 | 3 7 | 6 3 | 5 | 5 6 | 7 7 |
岁呀 只送 到 那 南 学 唉 门哪

6 7 6 | 5 | 5 | 不冷· | 仓 | 冷冬 | 仓另 | 仓 |
啊 唉 哼

得 | 仓 | 另仓 | 一另 | 仓 | $\frac{3}{4}$ 5 - | 5 6 7 2 | 6 3 5 |
哼 说 的 是

0 6*5 | 3 5 6 5 | 0 6 5 6 5 | $\frac{3}{4}$ 5 - | 0 6 7 6 |
哼 二八学生 他的正青春, 这七岁

0 7 6 | 6 5 6 7 6 | 7 5 6 5 | 5 3 5 | 6 7 5 4 5 |
送 到 这个南学 门, 开 书 来 衣呀

0 6*5 | 3 7 · | 0 6 6 | 3 $\overset{w}{-}$ | 0 7 7 | 3 7 6 |
哼 先学 百家 姓, 然 后 再 学

0 6 3 | 7 6 5 |
千 字 文.

花鼓戏的伴奏音乐比较特殊，它不象豫剧的伴奏音乐——丝竹管弦样样有，也不象京剧的伴奏音乐——拉弹吹打件件全。它没有弦乐，只有一套锣鼓相伴。伴奏乐器分别为：花鼓、大锣、大钹、小锣、小钹及梆子。花鼓一连唱起来，就光用干梆打节奏，开头、间歇及收尾处均用锣鼓填之。

花鼓戏的曲牌音乐，完全是由锣鼓组成的打击乐曲牌。曲牌有长有短，大小不一。有的曲牌节奏紧凑，铿锵有力，有的曲牌则平缓温和，细腻如诉，情绪极富变化。（见下谱例）：

$J=110 \frac{1}{4}$

三番子

吃不冬 | 吃不冬 | 冬吃不 | 龙冬 | 吃不龙冬 | 仓 | 吃冬 |

吃冬 | 吃冬 | 冬 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓才 |

仓才 | 仓才 | 仓仓 | 一得 | 仓 | 仓 | 才仓 | 一得 | 仓 | 仓 |

才仓 | 一得 | 仓 | 仓 | 才仓 | 一得 | 仓 | 仓 | 来才 |

仓 | 冬冬 | 仓 | 仓·得 | 冬仓 | 一冬 | 仓 | 冬冬 | 仓 |

仓·得 | 冬仓 | 一冬 | 仓 | 冬冬 | 仓 | 0冬冬 | 仓仓 |

一得 | 仓0 | 得 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓仓 | 一得 |

仓 | 冬冬 | 仓 | 仓·得 | 冬仓 | 一得 | 仓0 | 得 | 仓才 |

仓才 | 仓0 | 得 | 仓才 | 仓才 | 仓0 | 得 | 仓才 | 仓才 |

仓0 | 不冷0 | 仓 | 得 | 仓才 | 仓 | 得 | 仓 | 另仓 |

一得 | 仓 | 0得得 | 仓 | 0得得 | 仓仓 | 一得 | 仓 |

得0 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 仓仓 | 一得 | 仓 | 冬冬 |

仓 | 仓·得 | 冬仓 | 一冬 | 仓 | 得0 | 仓才 | 仓才 | 仓 |

冬冬 | 仓 | 仓 | 另仓 | 一另 | 仓 |

近年来，虞城胡楼的花鼓戏在党和当地政府的关怀指导下，正以崭新的面貌出现在虞城城乡人民面前，它象一朵雨后的小花，生机勃勃，俞加芬芳。最近有一批讴歌社会主义和当今农民生活的新剧目，如《初登门》、《小两口争灯》等涌现出来。不仅如此，它还以特殊身份（我省绝无仅有的少数剧种）参加了省、地曲艺比赛会演，受到省、地广大观众的好评和赞赏。

花鼓丁香浅议

——从胡立常与白娃说起

邓 同 德

胡立常与白娃是两个著名的花鼓丁香艺人。他们这种艺术流行在商丘地区的东部和北部、即永城、夏邑、虞城、民权等县。今根据有关资料、浅议如下几个问题。

一、两位老人的述艺

胡立常是民权县孙六乡，皇甫岔楼村人。现年55岁，生于1932年。10岁要饭，后稍长，打卖水为生，每有闲暇，即学唱花鼓丁香。据他的口述：其师孔宪德（已故），比他大30岁，生于1902年（光绪28年）。当时还有师爷，不知姓名，70多岁（当是咸丰时人），身体不好，但师奶奶很年轻，也会唱丁香，师爷死后嫁给了老师孔宪德。根据这种情况，花鼓丁香的流传，至少在清末已较为普及。胡立常艺成之后即搭班演出山东的成武，单县、定陶一带。解放后（1948年）回到家乡弃艺从农，他从1952年起，在农闲季节办丁香班四个。第一个班在泽庄，学员20多人，唱得较好的有泽孝先（男、生角），刘继兰（女、旦角）

等。教唱剧目有《秦雪梅吊孝》、《贾金莲拐马》、《吕蒙正赶斋》、《花庭会》、《三告李彦明》、《梁山伯下山》、《站花墙》、《红灯记》等（现有手抄剧本）。后来又在本村办一班，全是女的、计有本村的10个，林七村的7个，王庄寨的15个，大约30多人。后又在朱洼办一班，七女五男共15人，其中有黄玉香，冯秀兰经常登台演出，唱的都很好。最后，泽庄又办一班，大约20多人。胡立常靠这些小班子，把他这一个流派，流布在内黄集，罗王、宁陵、睢县，鹿邑、柘城一带。他热爱戏曲事业，有时老伴和他拌嘴，但终不改其志，1987年新盖了三间瓦屋，粉白墙上全是戏画。人来客去，亦常以戏为话题。他说：“我们这个戏有时叫花鼓有时叫花鼓丁香，也有时单叫丁香。只要有梆子就能唱，人多人少都可以，有时遭了劫年，一个人也能唱，用它能要饭。关于弦乐，我年轻时搭班大多有大弦、二弦、三弦，尤其是二弦、半尺恁高，弦鼓子小碗那么大，拉着唧唧的，好听的很。戏班一般都有二三十人，襟靠齐全。对于唱调，名堂多的很，有大寒调，小寒调，娃娃，羊子。还有大清板，小清板，接口板，连环板，喝郎板，五字崩，砍头槓，哭迷子等”。

白娃，真名白永魁。山东曹县倪集乡，白村人，现年59岁，生于1929年，与胡立常相好，以师兄弟相称。家乡仅距百十里，其师冉光禄，比他大三旬，生于1893年（光绪19年），所述从艺情况与胡立常基本相同。现领十多人的小班，活动在山东河南的接壤处。他说：“我唱的调门有娃娃，武娃娃，羊子，武羊子，大寒调，小寒调，大慢板，小慢板，飞板，转板，栽板，接口板，连环板，金钩挂，哭迷子，滚堂迷子，垛子，腰二翻，砍头槓等。我们的戏主要是《站花墙》、《三进士》、《花庭会》等。

二、花鼓丁香的源流

对花鼓丁香源流的考查，见周贻白《中国戏曲发展史纲要》

第511页。他说：“二夹弦，因真主要伴奏乐器为一种四根弦的胡琴（俗称四胡）其拉弓的马尾系分夹在每两根弦中，由是得名。在陈州（笔者注：今河南淮阳县）一带，则称大五音，此或为较五音戏加用伴奏之故，实则其前身为一种秧歌类型的三小戏，因其经常演唱《休丁香》一类的剧目，被称作花鼓丁香”。这大概是最早记载花鼓丁香的文章了，由此看来，周贻白所视为的三小戏，从胡立常白娃的述艺中推知应是花鼓戏。如果说花鼓丁香是从花鼓演《休丁香》一剧才叫起来的，那么他的原名的确是花鼓，当然，花鼓完全可以说是花鼓丁香的前身。然而花鼓的起源如何？让我们再往前追溯一步：据明，周朝俊撰《红梅记》一剧中，有打花鼓的描写。如：

（内打花鼓介）（丑叫介）（杂扮一男子、一妇人打锣鼓上）（丑）：你是那里人？

（杂）：凤阳人。

（丑）：你打一通我听。

（杂唱）：紧打鼓儿慢筛锣， 听我唱个动情歌，
 唱的不好休要赏， 唱得好了赏钱多。

（鼓一通介）

（丑笑）：妙！还有什么曲？

（杂）：有、有、有的。《上之回》，《白头吟》、《乌夜啼》，都是古曲……

（杂携花鼓上唱介）

洛阳城东桃李花，	飞来飞去落谁家，
洛阳女儿惜颜色，	行逢落花长叹息。
今年花落颜色改，	明年花开复谁在？
已见松柏摧为薪，	更闻桑田变沧海。

（鼓一通）

这是明代花鼓演出的基本样式，大概是两个人，一人持鼓，

一人持锣前者唱的是风阳花鼓，这种唱调而今尚存。后者唱的许多古曲，可能各地，各人所唱皆有不同。从胡立常所述情况看，《红梅记》打花鼓那种形式在商丘会同时存在。因为在他师爷的时候（清末）已是十几人或几十人的班子了，所以在清代中早期，甚至在明代也很可能存在。又据清，康熙时人李声振作《百戏竹枝词、打花鼓》注云：“打花鼓，凤阳妇人多工者，又名秧歌，盖农人赛会之戏”。对此，周贻白认为：“按打花鼓的表演……在北方叫作秧歌，在南方则名之为花鼓……故山东一带的肘鼓子，其前身却被称作花鼓丁香……跳秧歌如此，打花鼓亦复如此，不过两者既经发展成为秧歌戏，或花鼓戏之后，则或因地区与语音的关系及其结合的东西有所不同，由是起了变化，那就不能一概而论了”。这是周贻白根据李声振的话推断花鼓发展而为花鼓丁香的状况。而商丘流传的花鼓和花鼓丁香则与此不尽相同，它有一个显著的特点，其基本伴奏乐器是梆子。当其最简单的演出时，宁可舍去鼓，锣等也不能舍掉梆子。甚致有些唱调与梆子腔十分相似，他与明代《红梅记》中的演出相比大有不同。这也许是周贻白所述“因其结合的东西不同”的缘故。换言之，它可能是与梆子戏结合的原因，或者就是梆子戏演出的另一支派。

三、花鼓丁香的衰与贬

花鼓丁香在商丘一带的名声不好，民权一带常有“能看狗联旦，不听浪丁香”的俗谚。虞城有三不要脸的传说，即某村唱花鼓丁香，人们说唱这种戏是唱家不要脸，听家不要脸，写戏（即请戏）的老会首也不要脸。奇怪的是民权县金狮一带流行一种传说，张三问李四，你会唱丁香么？李四以为这是对他的侮辱，于是回答说，不会。张三又威胁的说你会不会？！李四仍答，不会。此刻张三即磨拳擦掌，现出要揍李四的姿态。李四为此而惊恐的，下意识的叫喊着哎……，张三以为李四已经唱起了花鼓丁

香的起板，于是收起了拳头。上述诸说不管他出自什么时代，或什么人之后，甚致于他是由于什么原因而形成的，他总是随时随地的败坏着这一剧种的名声，故使这一剧种在目前濒临灭绝的境地。然而，它究竟是一种什么曲调，它表现的又是什么样的内容，本文不想多加褒贬，今把它具有代表性的剧目《站花墙》记录如下，让人们自作评判好了。

《站花墙》是《杨二舍化缘》一剧的一折，全剧描写兵部尚书之女王美荣与杨玉春的坚贞爱情。其故事梗概为：美荣与玉春自幼定亲，门当户对。后杨玉春父母双亡，被伯母抚养，伯母欲霸其业，遂生歹心，派其子杨青杀害玉春，玉春被其妹金莲所救，逃往燕山王尚书处投亲，行至途中马童张宽乘杨玉春睡着，将马匹、衣物盗走，并放火烧了房屋，代杨去王府投亲，幸被王尚书所认。杨玉春被救后，后去王府投亲竟被王尚书所逐，万般无奈去关王庙寻死上吊，幸被老道救下，因而当了道童。一日杨玉春奉师命外出化缘，行至王尚书花园，得见美荣，美荣多方盘问，方知是玉春。二人倾吐肺腑，互赠标记，以图日后团聚。下面有一段唱，艺人叫羊子，也有人称它为山坡羊。

太 太 太 太 | 太 太 太 太 | 太 太 太 太 | 太 太 太 太 | 太 太 太 太 |

太 太 太 才 | 太 才 太 太 | 太 太 太 | 乙 才 太 |

(王)(散板)(慢)

太 才 才 太

5 — — i — — 2 5 3 2 | i 2 i 2 6 5 0 i
唉 王 美 那 么 荣 衣 呀 啊

i i 5 3 | 2 i i i | 0 2 5 | 3 2 2 i 2 | i — |
在 花 墙 我 独 立 呀 独 站 啦 啊 衣 呀

才匡才匡 | 才才 匡 | 0匡 0才 | 匡 | $\dot{2} \dot{5}$ $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{1}$
(接散板) 抖 啊 精啊

匡才才匡

$\dot{2} \dot{6}$ 5 0 $\dot{1}$ | 0 $\dot{2} \dot{2} \dot{5}$ | $\dot{1} \dot{1}$ | 0 $\dot{2} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ |
神 嗯 卖风流 道 童 观 看啦 啊衣

$\dot{1}$ 匡 | 太匡 太匡 | 太太 匡 || 太太 太匡 | 太太 太匡 |
呀

太太 太匡 | 太太 太匡 || 太太 太匡 | 太太 太匡 | 太太 太匡 |

太太 匡 0 | 匡 太匡 | 太匡 太太 | 匡 0匡 | 太太 匡 |

(散板)

匡太太匡

5 --- $\dot{1}$ --- $\dot{2} \dot{5} \dot{3} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{6}$ 5 0 $\dot{1}$ | $\dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{1}$ |
唉 唉 王 美那么荣呀 衣 啊 在 花 墙 我

$\dot{1} \dot{1}$ $\dot{1} \dot{1}$ | 5 0 | $\dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{3}$ | $\dot{1} \dot{2}$ $\dot{5} \dot{3}$ | 0 $\dot{2}$ $\dot{2} \dot{2}$ |
独立 独 站 抖精神那么 卖风 流 道 童 观

$\dot{1}$ - | 0 $\dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{5} \dot{5}$ | 0 $\dot{1}$ | $\dot{1} \dot{2}$ $\dot{5} \dot{7}$ |
看 头 戴 着 那个 嗯 遮 首里

0 $\dot{1} \dot{1} \dot{5}$ | 5 - | $\dot{6} \dot{6} \dot{1}$ | * 4 5 | $\dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{5}$ | 5 - |
九连道 巾 身 穿 着 那呀 萨拉合衫

0 $\dot{6} \dot{1}$ | * 4 5 | 0 0 $\dot{1}$ | $\dot{5} \dot{1} \dot{1} 0$ | 0 $\dot{1} \dot{5}$ |
有一 只 呀 这 呆子 呀 手 里

5 0 | 0 2̇ 2̇*4̇ | 2̇ 2̇ 5̇ 3̇ | 0 2̇ 2̇ 6̇ | 1̇ 1̇ . |
 掂 化 缘里 震仰 孟 抱 在胸 前 那

0 2̇ 2̇ | 1̇ 6̇ 5̇ | 0 1̇ 2̇ | 5̇ 2̇ 1̇ | 0 1̇ 1̇ 3̇ | 5 - |
 他 往 前 衣呀 嗯 走来呀 咋恁么 好

6̇ 6̇ 1̇ | 3 6̇ 5̇ | 0 6̇ 6̇ 6̇ | 3 5 | 0 6̇ 1̇ | 5̇ 1̇ 5̇ |
 往后 褪 来呀 甚是媚 见 哪 啊 说 声

0 1̇ 2̇ | 5̇ 2̇ 1̇ | 0 1̇ 1̇*4̇ | 5 - | 1̇ 1̇ 1̇ |
 啊 好来 呀 到处耐 观 他 好 比

1̇ 3̇ 6̇ | 0 6̇ 6̇ 6̇ | 6̇ 3̇ 5̇ | 0 6̇ 1̇ | 1̇ 5̇ | 0 1̇ 2̇ |
 寒风 草 波浪发 篮 哪 有哎 王 美 嗯哎

5̇ 2̇ 1̇ | 0 1̇ 5̇ 5̇ | 0 0 | 1̇ 2̇ | 3̇ 2̇ | 1̇ 7̇ |
 荣 来 自遮隐 巍 巍 墙 下 呀 嗯

1̇ - | 0 3̇ | 3̇ 3̇ | 2̇ - | 1̇ 7̇ | 1̇ - |
 哎 你 还 是 谁 嗯 哎 嗨

从这段唱词和曲调中并看不出他多么低下,不过是较简单、原始、通俗而已。从这一段对唱可知这种小戏的概貌。首先从语言方面看:他具有很大的通俗性和地方性。330句戏,没有一句或一个词深奥难懂,文化程度高低,甚至识字不识字均可听懂,那种风趣、幽默、流畅而付有文采的文学语汇,如中不中,在一坨,摸一把,应一声等均流露出豫东地区的乡情民俗。这是他易于流传的一个重要方面。语言的另一个特点是具有故事性,他共举出十多个故事,如

索罗树，月婆婆，张玉皇，吕布，貂蝉，李老君，孙膑等等。这些故事多属民间传说，他很能够引起人们回忆中华民族悠久的历史。此外还有很多的比喻。如夫妻好比一座墙、一根绳、一对鹅等，这些比喻生动、形象，而且十分感人。其次是音韵：从谱例看，是典型的五声音阶。这是数千来，商丘人民歌唱的传统，他的旋律虽然较简直，但很古朴，亦很典雅。在调式上多宫调式或徵调式。在曲调上开始的十二句词是羊子（即山坡羊）这是明代风行南北的俗曲，到清，乾隆11年已归入《九宫大成南北词宫谱》，他的唱法，已是由散板到慢板，再转而稍快，即从曲牌体转变为板式变化体了。他在韵辙的转换上也比较随便，但不感生硬，这是其他剧种所比不上的。他在唱腔中，自如转韵共九次，有时一两句，有时一大段，都不给人以突然之感，尤其那种儿化韵和一些轻声的归韵，都在一定程度上调剂了人们的听曲兴趣，颇能使人产生一波未息，一波又起，一峰未平，一峰又生的快感。总之，这种民间的演唱，具有很高的艺术价值，但上述偏见竟给他以那样贬斥，难道是公正的么？笔者认为这种不公正来自本世纪的极左思潮，即对中华民族文化的虚无主义态度。或者由于一些人们对民族文化的无知，即认为我国民间的东西都是低下的，是不值得一看的，只有外来的，或洋东西才是高尚的。从这次演出盛况看，这种观点是错误的。元旦佳节，在一个宽敞的农家院落里，人山人海，有上至七、八十岁的老者，下至十岁左右的幼儿，男女老少，把戏围成一个园周，中间的表演区，只剩不到二十平方米的一块平地。当演员唱到由慢入快时，大家无不侧耳细听，戏完了还不散，要求再唱。由此可知，广大农民观众是喜欢他的，种种妄说，皆无根据。正如毛泽东同志曾经说过的：文艺是为人民大众的。首先是为工农兵的。这种真理什么时候也不会消失，但对这种艺术的褒与贬，估计还会长期的存在下去，可是从目前情况看，他不会为某些人的贬而消亡。

关于《桃花庵》的传说

《桃花庵》是豫剧传统剧目，在商丘一带早有此戏。建国前商丘县城内是禁演这一剧目的。

据说商丘县城内大隅首西路北有座“六忠祠”，六忠祠后边有房三间，这就是本城著名的“桃花庵”，庵内有老尼主持。

明朝归德府有一府官陈某，夏邑县人，他有一女在桃花庵出家为尼，法名妙善。妙善不耐庵中寂寞，与一少年有私，后产一子，被沈家收养，此子及长，官高爵显，他就是明万历神宗驾前少师兼太子少保、礼部尚书文渊阁大学士、号称三代帝王师的沈鲤。

一次大考，沈鲤为主考官，商丘的一些举子没有考中，寄恨在心。回来后编戏对沈鲤进行攻击，将人物改名换姓，虚构情节发泄私愤，即是《桃花庵》。沈家乃商丘八大家之首，名门旺族，岂能容这些梨园子弟胡言乱语！于是，《桃花庵》在商丘县城长期被禁演。

张家才

关于四平调

蒋云声

《四平调》之称谓由来已久，但成为独立的剧种只有半个多世纪。其创始人大多尚存，这对考查者来讲，可谓幸事。

源 流

据主要创始人邹玉振（艺名“五朝”安徽砀山人，今75

岁)、王汉臣(艺名“大红脸”江苏丰县人,1912—1984)、刘汉培(江苏沛县人,今69岁)、杨学智(河南于城人,今71岁)、燕玉成(安徽砀山人,今90岁)等叙述,《四平调》剧种系由流行于丰、沛、肖、杨一代的花鼓(俗称“砀山花鼓”,因四县曾为江苏统辖,故而又称“苏北花鼓”)演变而成。

民国初年,以邹玉振为首的花鼓班,摆脱了仅限二人对口演唱或一人挎鼓演唱的原始状态,进入多人演唱,用简易化妆的形式演出(如戴髯口、着便装,以表人物年老;戴绣球、系飘带,以示女性登场),但演员仍分兼全套锣鼓,艺人们称为“紧七慢八、六人瞎抓”的时代。

民国十九年(公元1930年)末,该班进入山东济南府南岗子(即新市场)大观园演出,艺人王汉臣首次向京剧界访师学艺,并在群众和院主的建议帮助下,穿上戏曲服装,模仿戏曲化妆,锣鼓设专人置于后台,进行演出。

民国二十年(公元1931年)以燕玉成、许若海为首的花鼓班,于河南商邱县演出之际,迫于屡次遭禁,而以“咣咣戏”挂牌,城内卫主田某(外号大苏瓜)见后,认为称呼不雅,遂与艺人商讨;根据花鼓中,男、女演员多用本嗓演唱,曲调四平八稳,且苏北花鼓中又有〔平调〕之板,便提出借四平八稳之意,用〔平调〕之称,改名《四平调》;被广大花鼓艺人欣然接受。但名称虽改,演唱形式未动,群众不予承认,则奉送“老改敲”的绰号。常与其它剧种同台演出(俗称“二蓬子”“两下锅”)。

1940年,在安徽省界首与河南曲剧李金波、陈万顺、杨福德等人同台演出时,由于当时曲剧有弦乐无击乐,花鼓则有击乐无弦乐,缺乏丰实、完美的丝弦伴奏效果,而使花鼓艺人产生了增加弦乐的强烈愿望。

1941年和评剧演员孔殿娥、孔殿玲同台演出,倍受其影响,

更增强了花鼓加弦之决心。

1943年，以甄友明、李玉田、王桂芳（邹玉振徒弟）为首的一班花鼓艺人，请河南夏邑县会亭集豫剧弦手蒋德龙进行花鼓加弦试验，但未能成功，又改唱梆戏（即豫剧）。

1945年，以邹玉振、王汉臣为首的花鼓班（号称“昆仑剧团”）在安徽省亳县演出时，特派艺人王华香聘请河南省夏邑县老三班（豫剧）弦手杨学智（河南于城县人），在沙河、刘集、马店开始花鼓加弦伴奏实验。最终提出以花鼓的〔平调〕（亦称〔平板〕）做为男、女唱腔基础，剪头去尾，保留精华，广泛吸收评剧、京剧、曲剧、豫剧、琴书、二夹弦等兄弟剧种音乐音素，与花鼓曲调交融汇合，删除多余的虚字、衬词，摸索自己独有的唱腔特点，并用一把六棱二胡，将腰码下移，定弦为 $\flat B$ 调“6—3”（ 9^1-d^2 ），加入过门。艺人们历尽艰辛，苦战三个月，终于研究出《四平调》的基本板式，孕育出一个新兴剧种之雏形。并初步确定了不同行当的基本唱法：旦角多用本嗓（即真声）演唱；小生则真假嗓相结合（即真嗓吐字、假嗓拖腔，女演员扮演小生时，则用真嗓演唱）；老生、须生用本嗓演唱；净行用本嗓吐字、炸音（或虎音）拖腔。

表演、化妆多为借鉴京剧等兄弟剧种，伴奏锣鼓则大都借鉴豫剧。

就这样，一个新剧种正式诞生，并以她新颖、鲜明的光彩，闪烁在豫、鲁、苏、皖边界地带。以甄友明、王桂芳为首之班社，也派李玉田到邹玉振班取经，并以《花庭会》为实验剧目，效法邹班之法，成为第二个四平调剧团。

1946年，方兴未艾的《四平调》辗转至商丘，1950年被商丘市人民政府接收，改名为“朱集市（即商丘市）人民剧团。”并招募一批青年演员，使这一新兴剧种队伍更加充实，艺术日益提高。同时，由甄友明、王桂芳等人领导的四平调班于河南省柘城

县演出时，被柘城县人民政府接收。1950年在山东省成武县演出时，又被成武县收留，命名为“山东省成武县四平调剧团”。

1950年秋，演员刘玉芝（刘汉培之徒弟、义女）离开商邱，与周贤人、杜学诗等人在山东省金乡县人民政府的支持下，成立“金乡县前进剧团”，（今金乡县四平调剧团）。随后，山东单县、曹县，江苏丰县、沛县、徐州专区，安徽砀山，河南范县、长垣、清丰等地相继成立专业和业余四平调剧团达三十多个，呈现出一派蒸蒸日上，欣欣向荣景象。

1956年，商邱市四平调剧团，于河南省首界戏曲观摩汇演中演出《陈三两爬堂》获得剧本二等奖，导演二等奖，演员邹爱琴获表演一等奖，王汉臣、张心魁获表演二等奖，司鼓耿运兴获二等奖。不久，金乡四平调演员刘玉芝，在山东省戏曲汇演中也获表演奖。随之，商邱市四平调剧团首次赴西安演出，轰动了古城秦川。1958年，江苏省徐州专区四平调剧团赴省演出，将这一剧种带往大江南北。1962年，山东省金乡四平调剧团再次登上省会舞台，演出《陈三两爬堂》一剧，受到国家领导人李先念等的热情赞扬。自此，该剧种的活动范围，由原来的苏、鲁、豫、皖边界的乡村城镇，扩大到河南、山东、安徽、江苏、山西、陕西、河北等省的大、中城市及广大农村。

四平调流入山东、安徽、江苏后，因受各地方言、戏曲剧种和民间音乐的影响，各自从中吸取了不同营养，使这一剧种在艺术实践中逐渐形成各自的独特风格。河南省商邱市四平调剧团演员邹爱琴，具有朴实大方、高昂奔放的唱腔特点，是本剧种女演员中佼佼者。男演员王汉臣：其演唱风格苍劲豪放，念白铿锵有力，表演大方细腻，端庄潇洒，受到演员和观众的一致赞许，成为四平调男演员推崇效法之楷模。山东成武四平调剧团女演员王凤云的演唱别具特色，她嗓音甜美、圆润、吐字清晰、运腔灵活巧妙，刚柔相济、收放自如、既有继承、又有革新，可谓四平调

剧种的一代新秀。另外范县四平调剧团演员董君瑞，长垣县四平调演员龙振英，山东金乡县四平调演员刘玉芝，河南商邱市四平调演员拜金荣、庞明珠，山东曹县四平调演员李桂荣等人的演唱也各有特色，均受到广大观众的欢迎。

然而，由于剧种历史较短，又屡遭极“左”路线扼杀，各地发展不尽平衡，板式名称极不统一；故而，1979年，由商邱市文化局和四平调剧团组成音乐研究小组，奔赴苏、鲁、豫、皖四省，广泛采访交流，收集整理有关音乐资料。于1980年，由商邱市文化局邀请四省有关县文化主管部门、四平调剧团以及有关代表召开《四平调音乐座谈会》，共同研究四平调剧种的现存问题。经充分讨论，统一认识，确立了四平调各类板式名称，议定了剧种音乐的发展方向，并在山东金乡四平调剧团代表朱庞英，特邀代表刘翠等倡议下，与会代表一致通过成立“苏、鲁、豫、皖四平调音乐学会”。由各团代表组成理事会，会址设在商邱市，规定每年召开一次座谈会（由各团轮流主持），进行学术讨论，交流经验，以推动剧种音乐之迅速发展。成为四平调发展史上一个闪光的里程碑。

音 乐

（一）唱腔板式

据1980年在商邱市召开的《四平调音乐座谈会》商定，《四平调》唱腔板式大致可分五类：即平板类、直板类、念板类、散板类、慢板类，各板类中又含有多多种板式。

平板类：包括女声〔平板〕、男声〔平板〕、〔快平板〕、〔慢平板〕五种板式，均属一板一眼（2/4节拍）。

女声〔平板〕

节奏平稳，曲调舒展，既善叙事，又善抒情，系《四平调》之基础板式。公元一九四五年，由邹玉振、刘汉培、杨学智、燕

玉成等在花鼓〔平调〕基础上，吸收京剧〔流水〕、二夹弦〔大板〕过门，评剧唱腔旋律，琴书“四句一合”之结构形式发展而成。其正格句式为正方式，即各唱句为四小节，亦称“四板”，句尾落音多用“2、1、6、1”。

男声〔平板〕

更多地保留了原花鼓〔平调〕之节奏特点与唱腔特色，说唱性特强，故善叙事而抒情欠足。亦是于一九四五年，由王汉臣、杨学智、张心魁等，吸收京剧〔反二簧〕音调发展而成。它不仅起腔采取“顶板”起唱，并在第一分句后加入了过门。就上句和下句腔体结构，也各有差异，其显著特点多为“闪起板落”，各唱句有两个分句组成，仅在下句腔需用“四梆”过门时，方偶成连句。

〔快平板〕

由〔平板〕速度加快，旋律简化，过门作单音重复而构成。其曲调短促简炼，刚劲有力。多用以表达愤慨、严正、刚毅、坚定之情。

〔慢平板〕

系本世纪七十年代后期，由王风云在〔平板〕基础上，将速度拉慢，并揉进花鼓〔寒韵〕之节奏特点发展而成。其主要特点有五：一、它以特定的“六梆”起板过门导入自由节奏。二、头句腔以〔散板〕句式导入2/4节拍。三、上、下唱句中，各分句皆承切分节奏（0 × × ×）。四、各唱句尾部均依据落音一句间过门。五、旋律多有离调之感。

直板类：包括〔直板〕〔直板哭腔〕〔直板垛〕三种板式，均属有板无眼（1/4节拍）。

〔直板〕

板速较快，与〔快平板〕拍速相等。唱腔多属自由式（以“此”为记），伴奏则以节拍进行。素有“快打慢唱”之说。由

刘汉培、杨学智等于一九四六年首创。多为表现悲愤之情所用。

〔直板哭腔〕

可谓早期〔直板〕之雏形，或曰孕育〔直板〕之母胎，乃表现悲恸哭叫之特殊唱句。其唱词近似白话，不受词格限制。曲调多由六个分句组成。

〔直板垛〕

系在原花鼓〔念板〕基础上发展而成。于一九八〇年由蒋云生首创。因板速接近〔直板〕而纳入一类。其特点为若干唱词一气呵成，构成连句垛唱之式，故曰〔直板垛〕。

念板类：包括〔念板〕〔砍牛槌〕〔货郎调〕三种板式。亦属有板无眼（1/4节拍）。其板速较之〔直板〕稍慢。

〔念板〕

本世纪七十年代由张福本、刘羣、朱庞英等始创。乃利用原花鼓〔砍牛槌〕之节奏，融合〔货郎调〕之音调，又吸收豫剧〔呱哒嘴〕之板式结构发展而成。其主要特征有：一、上、下唱句皆有二至三个分句组成。二、上句第一分句，旋律均作下行三度进行。三、各唱句之间多随落音用一“垫过门”。因板速不快，节奏平稳，字位疏密相当，又加概无长短拖腔，故而多用于叙事唱段。

〔砍牛槌〕

又名〔扭板〕。系继承花鼓中同名板式。唱词多为二、三或三、三（五、六字）格律。

〔货郎调〕

同属原花鼓之同名板式。原系一板一眼（2/4节拍）。后在《四平调》应用中，改为两种节拍并存。即独成唱段时，多为有板无眼之1/4节拍，与〔平板〕交织使用时，可按一板一眼（2/4节拍）演唱。

散板类：包括〔散板〕〔引板〕〔叫板〕〔锣鼓冲〕四种板

式。均属无板无眼自由体。

〔散板〕

本世纪四十年代末，由耿运兴等依据花鼓〔哭迷子〕音调，吸收豫剧〔非板〕结构发展而成。

〔引板〕

即〔散板〕头句腔。因其后多转〔平板〕、〔直板〕或〔念板〕演唱，仅做为以上板式之导句使用，故称〔引板〕。

〔叫板〕

无一定词格，亦非正格唱句，系唱段前将其道白赋于某种曲调，承自由句式。由刘汉培等借鉴评剧音调，于四十年代后期始创。

〔锣鼓冲〕

别名〔喝啦板〕，又因梆子以 $J=300$ 左右击打，曲调却同属自由节奏，故而兼有“紧打慢唱”之称。系耿运兴等于四十年代后期，运用原花鼓〔嗒啦苏〕节奏与曲调，将梆子由原无定次自由紧击，改为有相对规律性击打，并借鉴豫剧〔紧二八〕锣鼓发展而成。

慢板类：包括〔慢板〕与〔颠板〕。属一板三眼（ $4/4$ 节拍），系本世纪八十年代初形成。

〔慢板〕

节奏缓慢平稳，曲调深沉舒展，多用于抒情性唱段。原于本世纪五十年代前期，陈侠在《陈三两爬堂》中首创起板过门。七十年代末，庞明珠始于《回龙传》中首创头句腔。一九八〇年，方由蒋云生借以上基础利用〔平板〕、〔直板〕、花鼓〔寒韵〕及兄弟剧种音乐元素，于《梅香》一剧中创造较为完整的〔慢板〕唱段，并做为固定板式正式沿用。

〔颠板〕

系 $J=280$ 之快速板式，故而常以 $4/8$ 记之。初于四十年

代后期王汉臣等首创。多与男声〔平板〕交织专用。至八十年代前期，始做为独立板式出现。其特点是“闪起板落”，节奏急促，起伏不平，曲调简短，一字一音。多用于表现紧迫、愤怒之情。

除以上板式外，尚有〔赶脚调〕、〔河南溜〕、〔娃娃〕、〔干砸梆〕等原花鼓的传统曲调以及新创作的齐唱、重唱等多种形式，亦属《四平调》唱腔音乐中不可缺少的组成部分。

（二）伴奏音乐

《四平调》伴奏音乐由丝竹（或管弦）乐与打击乐两部分组成；旧有“文武场面”之称。其乐队体制沿革进程大致如下：

1945年，创建四平调剧种，除保留原花鼓击乐外，由刘汉培加入板鼓，杨学智加入一把六棱高音二胡，并兼奏中音唢呐。梆子演奏者需兼检场。1947年—1952年，陆续增进坠琴、三弦、京胡曲胡。1953年加入高音唢呐、笙、竹笛、月琴以及大鼓、大钹、大筛、云锣、碰铃、木鱼等打击乐器（概有四个击乐演奏员兼任，梆子不再检场）。1956年，加入二胡、板胡、低胡。1958年，将主奏乐器改用高胡，加入中胡、大提琴，舍弃板胡、京胡。1978年，琵琶、筝、小提琴、单簧、大管、小号、圆号、长号一并进入乐队。1982年，西洋乐器陆续取缔，仅留大提琴以保低音。

至于四平调之伴奏曲牌，可分三种：

1、吹奏曲

即唢呐曲牌。多用于升帐、起兵、迎宾、修书、舞蹈、剧终等处。借以烘托舞台气氛，配合表演动作。所用曲牌，皆与唱腔调式，风格和谐统一。

常用的吹奏曲有《点将唇》、《三枪》、《马扬欢》、《打老虎》、《四大锣》、《娃娃》、《砍头序》、《辕门鼓》、《落马令》、《吹牌》、《牌歌》，以及各种《欠场》、《唢呐皮》、《尾声》、《金鼓催》、《猎午》等。多从“东路梆子”

(即豫剧豫东调)借鉴而来。

2、丝弦曲

《四平调》丝弦曲牌来源有三：

(1) 由原花鼓曲调演变而来：如《丰县溜》等。

(2) 新编曲牌：如《普天乐》、《风摆柳》、《望月宫》、《清闲游》、《临江楼》、《喜洋洋》、《苦相思》、《扯红绫》、《巧梳妆》、《赶鸡娃》、《广寒游》、《步步坎》、《斗蝎子》、《猪拱泥》、《小牵牛》、《美平调》、《羊喜草》、《大笛绞》等。

(3) 打击乐曲

亦称“锣鼓经”。可分“开台锣鼓”、“身段锣鼓”、“唱念锣鼓”三类。其来源有二：

一是原花鼓传统鼓点。如“开台锣鼓”中《三翻》、《串三翻》、《加七加三》；“身段锣鼓”中《拾棉花》等便是。

二是借鉴豫剧锣鼓经。如“开台锣鼓”中《豹子催》、《连成》、《天下同》。“身段锣鼓”中《住头》、《四击头》、《十一锣》、《扯皮条》、《水底鱼》、《七七尾》、《垛头》、《冲头》、《乱砸》、《回头》、《紧急风》、《战场》、《望门》、《气色》、《滚头》、《马腿》、《九锤半》。“唱念锣鼓”中《垛头》、《串锤》、《三点头》、《望家乡》、《单点》、《双点》、《扭丝》、《凤点头》、《硬四锣》、《叫头》等。

柳琴戏的活动与发展

陈宜栋 王汉升

柳琴戏是流行于苏北、鲁南、皖北及豫东等广大淮海地区的
吕方戏。是永城县的主要剧种之一。它因主要乐器为形似柳叶的
柳琴而得名。在安徽，叫泗州戏。这个剧种曲调优美，具有迷人
的魅力。长期以来，人们叫它拉魂腔，只是到新中国建立后的五
十年代中期，才定名为柳琴戏和泗州戏。

柳琴戏的唱腔音乐基本上属于板腔体，其板式是根据节奏速
度的不同而区分的，有〔紧板〕、〔二行板〕（中速）、〔慢
板〕、〔悠板〕（最慢）等。另外，还有特定句式格律和唱法的
唱段〔羊子〕、〔娃子〕、〔五字紧〕等。就唱句来说，有用于
叫板起唱的〔连板起〕、调整速度的〔调板〕、暂停的〔停
腔〕、结束唱段的〔闸板〕，以及一些特殊唱法的〔扬腔〕、
〔撩锣沿〕、〔雷得调〕等。最有特色的，是一些句子（下句）
的尾音为一特别的拖音，唱这种拖音谓之拉腔。饰男性人物的拉
腔低平，旦角行的拉腔翻高八度。

永城县境内的拉魂腔演唱活动，可追溯至清代光绪十六年
（1890）前后。当时，鲁南、苏北的一些拉魂腔班来永城农村演
唱，主要有宋明乐班、侯得山班。民国初年，又有长春班（群众
叫迎的娘班）、麻脆班等相继来永城演唱。那时，在永城活动的
拉魂腔班组，影响最大的要数王大昌班。王大昌（饰演小生、须
生）是砀山县人，民国十五年（1926年）随师丁吉玉来永城农村
演出。后来他在永城收徒传艺，领班活动，演遍城乡各地，二十
年来很少离开永城。他和他儿子王王金（生行）、女儿王素梅

(旦行)、王玉花(旦行),以及他徒弟王素琴(旦行,外号里外黑)的演唱颇受群众欢迎。其次是孙家班,这个班以孙化君(生行)和弟弟孙化贤(旦行,外号万人迷)为领班,由永城、涡阳两县交界处一些村镇的艺人组合而成。自民国十九年(1930)起的二十年间,他们都是在永城全境及周围邻县演唱。1950年,徐州、宿县、濉溪县等地的政府组建拉魂腔剧团,王、孙两个班因主要演员纷纷前往参加而解散。拉魂腔在永城演唱以来,群众对这一艺术不仅爱看、爱听,而且爱学、爱唱。投师学艺者并不全是因饥寒所迫,不少人实是因酷爱此艺,有一些男女青年,不顾家庭反对偷着投奔戏班。建国前,在永城活动的拉魂腔班还有潘复常班、丁文玉班、范书琴班、朱化宗班、魏胜连班、李登山班等。建国后,永城各地涌现出更多的业余拉魂腔班组,有些系区、乡政府出面组建的,但不少班组是沿袭旧习,以一家人(父母儿女媳婿)为中心,收几个徒弟或请少量帮手配合,即成一个演唱团体。现在,全县业余柳琴剧团领有演出证的二十九个,实际存在的大小班组有七十多个。这些剧团和班组,农闲时多在本地和邻县村镇活动,也有的到数百里外山东的枣庄、鱼台、安徽的泗县、淮南一带演唱。1956年12月,永城县马桥区、茴村区的两个业余拉魂腔剧团和虞城县张集区马滩村以马云凤为主演的业余拉魂腔剧团合起来,成立了永城县柳琴剧团,这是至今河南省唯一由政府组建的这一剧种的职业剧团。

建国前的拉魂腔班组及县柳琴剧团建团初期上演的剧目,基本上是本剧种的传统戏,主要有《休丁香》、《白玉楼》、《金镯玉环记》、《韩湘子度林英》、《樊梨花》、《鱼篮记》、《大上寿》、《牧羊圈》、《吴汉杀妻》、《庄子戏妻》、《杨八姐》、《张廷秀私访》、《周公赶桃花》、《梁山伯与祝英台》、《四告》、《观灯》、《站花墙》、《喝面叶》、《拾棉花》、《打干棒》等。这些剧目的特点是唱词多,人物少,这是

本剧种长期以来为扬己之长（唱腔优美），避己之短（演员较少）而形成的。1958年以后，上演剧目起了很大变化，由演员口传的传统戏，变为较多的上演有本子的新编（包括整理和移植）古代戏和现代戏。也突破了人物多少的限制，较多地演出大型剧目。所演的剧目中，新编古代戏主要有《太平图》、《岳云》、《芝兰女》、《陈三两》、《盘夫索夫》、《花为媒》、《孙安动本》、《闯宫抱斗》、《同根异果》、《钱塘县》、《灵堂花烛》、《孟丽君》、《三凤求凰》、《风雪配》、《草人媒》等。现代戏主要有《骨肉深情》、《山乡风云》、《古城春晓》、《消毒计》、《朝阳沟》、《三世仇》、《人欢马叫》、《庞江颂》、《智取威虎山》、《芦荡火种》、《海霞》、《两张发票》、《向阳商店》、《合家欢》等。专业和业余剧团还上演了本团或本县自编的戏，古代戏有《菜园配》、《王华登基》、《扒茅庵》等；现代戏有《喜期》、《金海中的故事》、《刮胡子》、《双锁门》、《光明路》、《清明时节》、《红花曲》、《重阳会》、《人好情长》等。近二十多年里，未经整理的传统戏，专业柳琴剧团已不再上演，业余柳琴剧团还多少不等地上演着。

柳琴戏在永城传播繁衍的同时，其艺术也得以长足的发展和提高。永城柳琴戏的唱腔，受本地语音的影响，加之吸收当地民歌、曲艺及兄弟剧种的曲调丰富自己，形成了独特的风格，成为本剧种各流派中独立的一支。特别是柳琴剧团成立以来，这一流派的艺术特点更为突出。具有代表性的演员有况素真（旦行）、孙洪波（生行）、王素真（老旦）、尹秀玲（生行）、阎先智（须生、净）等。他（她）们的唱腔，柔润中含刚强激昂，缠绵间蕴高亢奔放，既擅长演欢快的喜剧，又适宜演雄壮的正剧。近几年来，一批优秀青年演员涌上永城柳琴戏的艺坛。他（她）们的演唱，也具有上述特点并有所发展。在伴奏音乐艺术的发展

中，在六十年代中期，换用了经过改进的主乐器柳琴，又逐渐加进了一些西洋乐器，乐队演奏的表现力有所增强。另外，在演出中配以布景、灯光、音响器材及整套布幕的装备，使柳琴戏以全新的面貌，呈现在观众面前。

永城柳琴戏的专业和业余剧团，不仅在本剧种流布的广大淮海地区演出，也曾演至千里之外的豫、陕边界。这些剧团在参加省、地区的会演、调演中，多次得到好评和奖励；有些戏由电台广播；部分唱段录制了唱片；还有一些戏由电视台录像播放。这些，表明了永城柳琴戏的艺术，已发展到一个新的阶段。

我所了解的豫东调

陈嘉瑛

一、渊源及流布区域

豫东调是豫剧的一个流派。豫剧原名河南梆子戏。其形成的具体时间已无法考证，但细研究其成因还是“土生土长”。总不外乎民歌民谣、乡音小调、中州弦索、巫娘腔、唢呐腔、乱弹及昆曲的演变、受当地曲艺之影响，同时吸取兄弟剧种如：渔鼓道情、莲花落、曲剧、越调、晋剧、秦腔的声腔曲牌之精华部分，吸收消化之后逐渐丰富了自己，进而形成有板式、格调、有固定规律的一种流派声腔，久而久之则为广大观众所熟悉、掌握、承认与热爱。据老艺人代代口传，豫东河南梆子腔的形成约是在清朝乾隆盛世，兴旺时期应是清朝末年至民国初年。商丘地区豫剧团老艺人名鼓师杨德山（开封郊区人1888年生——1970年卒）在世时曾谈及清末有位皇帝（光绪）驾崩，举国治丧、禁止娱乐。开封也不准演戏，当时艺人为求生计只好外逃，远离开封，他本

人也随班社流入民权商丘一带农村较为偏僻的地方悄悄演出。其他开封艺人也分别流入睢、杞、太、永、夏、于、各县农村。同夏邑白庙集创办十四科的时间相差不远。

清末民初，豫东的河南梆子戏流布甚广。西起开封东至徐州，东南至安徽的阜阳、颍、亳二州，直至淮河北岸。一过淮河就不听梆子戏了。往北至新乡东部、东北则到山东省的济宁、菏泽。这个广大地区的人民都爱听梆子戏。但它的中心是在商丘县。商丘县是古代名城，汉景帝置梁园，梁孝王建都城，宋高祖赵构设南京，宋之应天府，明之归德府，万历年间，城内有阁老沈鲤，宰相宋勋。才子侯方域李香君的故事也在商丘。它一直是封建统治阶级、王孙贵族聚居之地、既是豫东政治经济的中心，也必然是文化娱乐的中心。明末清初商丘县形成的六大家、八大户都自成家班。清末已有官办戏班：府六班，县八班。老班。后来延续到四十年代后期的老八班，直到建国后1950年还有老八班的艺人老旦二馍，老姑子卢新、三蛮子活张飞等。

在豫东，梆子戏的形成发展与兴旺是广大农村。明末清初六大家八大户的家班不是只听梆子腔，而是杂剧、清音、南戏昆曲等。直到本世纪三十年代末，梆子戏还是很少进城。到四十年代中期梆子戏还是只能在商丘县四关庙内戏院演唱。东关在火神庙，西关老包庙，南关救苦（爷）庙、三皇庙，北关奶奶庙戏院。城内达官贵人听京戏。劳苦大众才听梆子。到日本投降后，西大街才有一个戏院演梆子戏（建国后改五星舞台）。而广大的农村却常年不断的有古会，庙会，神戏还愿戏。生儿子、祝寿都唱梆子戏，所以说它的兴旺发展应是在农村。

二、剧目及演员

清末民初至建国前，在这一个时期内不外乎以下三种戏：“大角戏”是以黑头红脸武生、花脸外八角为主的。有列国戏：

连台《封神榜》、《投冀州》、《二冀州》、《反五关》、《收殷蛟》、《收殷红》、《文王访贤》、《文王跑坡》、《三仙阵》、《岐山脚》、《姜子牙火烧琵琶精》等；三国戏有《大江东》、《小江东》、《连环计》、《黄鹤楼》、《取西川》、《张飞滚鼓》、《芦花荡》、《诸葛亮吊孝》、《祭灯》、《赵云截江》、《长坡坡》、《单刀赴会》、《河北寻兄》、《古城会》、《斩蔡阳》等。唱功红脸多演公案戏、开铡戏如《施公案》、《海公案》、《刘公案》（下南京）、《严海斗》、《白玉杯》、《铡太师》、《铡西宫》、《铡许翠萍》、《刘同勋私访》、《三开铡》、红脸戏还有《赶元王》、《青铜山》、《反徐州》、《跑桃园》、《赶秦三》、《大辕门》、《烧纪信》、《烧柴王》等流行甚广。

黑脸也以演包公案为主，更喜开铡，如《铡美》、《铡王子》、《铡郭槐》、《铡郭松》、《铡梁友灰》、《铡判官》、《探阴山》、《阴阳报》、《日断双钉》等，不下百余出开铡戏。

二是小角戏，即小生、小旦、小丑。又称三小戏。多是爱情戏，如公子遭难，小姐打救，或反对封建婚姻，不满父母包办，偷与情人在花园私定终身，即所谓梆子戏二夹弦离不开公子小姐后花园。《花亭会》、《蓝桥会》、《梁山伯与祝英台》、《秦雪梅观文》、《织黄绫》都是根据七世夫妻所编。再者就是“中不中，四大征”：《刘连征东》、《樊梨花征西》、《姚刚征南》、《雷振海征北》，也属爱情戏。

《五女兴唐传》、《响马传》都有连台本。《罗焕脆楼》、《对花枪》中的姜桂芝（白毛老旦）的唱腔及形象在豫东观众心中有颇大的影响。

目连戏到三十年代已近尾声，只见有一出，《拉刘甲》。三十年代中直到四十年代末商丘一直流行“樊戏”。即戏剧家樊粹庭创作、改编或整理的剧目如：《霄壤恨》、《桃花庵》、《麻

疯女》、《义烈风》、《洛阳桥》、《玉虎坠》、《涤耻血》、《三拂袖》、《三击掌》、《克敌荣归》、《血手印》等三十多出较为普遍流行。总之梆子戏的剧目不下八百多个。据老琴师许克兴谈，1945年，鹿邑县白马驿有个老江湖班用一桶装500根竹签上写剧目，会首点戏抽签看名，会首不点，掌班者自摇，出戏码。他曾在此班拉弦，班主姓张。

商丘观众喜欢看的剧情多是善恶分明，忠奸斗争，因果报应，惩恶扬善，拿不住奸臣不煞戏是观众的口头禅，戏开始，坏人作恶，好人受压，后来得中状元、居了高官，伸了冤报了仇、洞房花烛大团圆皆大欢喜，这些都符合在旧社会受压制的劳苦大众的心理，及人们对美好幸福生活的向往，直到现在仍有不少人喜欢这种“大团圆”的结局。

清末以来在商一带有名气的演员很多。黑脸段春（段德福）是府班的演员。后来的柏松山、朱兴明、王文才（金马驹子）模样子（真名不详）李新忠、还有女黑脸杨玉枝、电光头刘忠山。

花脸门儿的演员有花脸成，花脸运，花脸狗，三蛋子（活张飞）老怀印等。

红脸门儿早期有郭大六、李存伍、刘娃（刘芝兰）曹谷、秋坠（张子和）潘玉成、王玉成红脸王唐玉成。马上红脸冻春生，高化友，李文知。还有程望，党九，二火烧及后来的杨起超。

文武小生有：赵文庭，黄娃（黄瑞秀）董宝儿、苗登儿、金牙生、咬呀生等。

名丑刘八（刘玉朋）也很享盛名。

旦角门更是名伶济济。在人民群众中流传着许多关于演员的俗语民谣：如“金豆子、银蜻蜓、不如陆顺儿一哼哼”；“雪花膏（名旦曹连生）桂花油（王锡堂）不如陆顺儿一露头”；“白菜心（桑殿杰）不如紫蚰子儿，紫蚰子儿不如花公鸡”；“花公鸡专叨紫蚰子儿，紫蚰子儿专吃白菜心儿”……单从这些艺名上

就不难看出：因一般观众没有较深的文化，不会选择华丽的字眼，只有在他们日常生活所接触的事物中选他们最喜爱的和响往的美好的东西作比喻。

这些比喻又是多么朴实贴切：陆顺儿的名位皆在众人之上，他不但唱的好，表演也一定有许多动人之处。直到今天商丘还有谚语形容某人的姿势说：“看你那劲儿拿的跟陆顺一样”！老年人对梆子戏艺人们的事迹更是津津乐道。

女艺人登上舞台给梆子戏增添不少光彩。商丘流行樊戏的是从陈素真、陈素花、司凤英、黄儒秀开始。后来许多演员在商丘演出，但是都没有能存留住，如赵秀英，赵少英，高佩花、高佩兰，花含蕊，田美兰，徐艳琴还有一窝子云儿等等。影响比较大的要算花桂荣与张秀兰（外号大咀儿艺名老少迷）他们的代表剧目，花桂荣的樊梨花，《三上关》、《白马关》（劈杨藩）、《老羊山》等以花腔多而出名。老少迷的拿手戏是《于宽爬堂》、《对绣鞋》、《三骑驴》等。商丘有“拆了屋子卖了梁要听大咀的《反西唐》”。“扒了房子卖了砖，要听大咀的《三上关》”等谚语。

三、先前的形态

豫东梆子又叫河南歌。关于歌的来历有两种可能，一是说从古代腔的讴腔相传下来。这种说法也欠准确。因为能咬文断字查找证据的人在观众中毕竟了了，旧社会戏剧向为封建文人所轻视。二则是由梆子戏的唱腔特点所起，因为豫东梆子的老唱法后面都有歌，和歌！1949年商丘城里有个老艺人卢新（艺名老姑子）当时已九十多岁，年青时以演陈妙善出名，后来演王桑氏善弹月琴，他唱的裁板、慢板，非板紧二八都与现在的唱法截然不同，前边有歌，后边有歌。宫宝的徒弟脉宝唱“对花枪”，“坐桥”有段特殊的顶帘子唱腔叫“七节梨”一句戏：在后宫我只把衣更

……有七处加打击乐，“几次“啾”，和啾！

红脸王唐玉成的唱腔有啾三圈。演文王跑坡和李渊跑宫，左手提袍，右手背靴，下赤双脚，一声啾，前台后台转三圈不换气。

黑脸也要有尖子腔，在甩腔最后翻高8度音，出现啾字！观众认为没尖子，不算好黑脸。李斯忠一直到五十年代初还用尖子腔，见皇姑有一步三啾。由此看来河南啾的雅号与尖子腔不能是无关的。

四、观众喜闻乐见的原因

豫东梆子所以受到广大听众所欢迎，是它的剧目繁多、内容丰富多彩而且唱腔优美动听。男演员高亢激昂、粗广奔放，女演员则华美俏丽，刚柔相济。多年来在舞台塑造了不少动人的历代为人们敬慕的形象，使观众的心目中留下深刻的记忆。象黄飞虎、姜子牙、妲姬、刘备、关羽、张飞、赵云、徐达、杨家将、伍云召、寇准、包公、海瑞、刘庸等等。也塑造不少妇女的形象如穆桂英、花木兰、樊梨花、秦雪梅、秦香莲……等等在豫东一带城乡流行较广而且以唱功赢得人们喜爱的要算是《对花枪》和《罗焕跪楼》里的老白毛姜桂枝，她的大段唱腔二八板以叙事的唱词，而在板式规律的宗法范围之内千变万化各显其能，各人有各人的技巧。唱词唱腔口语化，生活化，例如……

问一声俺哩娘家哥哥他也怪好吧？

再问问俺那娘家嫂子他可安宁？

俺那侄儿媳妇都怪贤惠？

孙男孙女也都怪精吧？

这都是豫东人的方言土语所以听起来倍觉熟悉亲切。

在罗焕跪楼里姜桂枝唱的二八板中有：

那一年老奶奶我才一十七岁，

到如今奶奶我可就六十一。
十呀十七岁六呀么六十一，
我的孙妻呀你咋没想想俺这
四十多年可是咋过的呀……

再者演员能在板式节奏不动依靠个人口头技巧加字加词重复，使你感到乖巧新鲜。（姜桂枝唱）：

想当年你爷爷怕过我，
您的爹怕过您娘陈金娥。
一辈一辈轮着你小罗煊你个小龟孙儿，
你还得怕那焦絮罗。
你要想不把老婆怕你这个小龟孙，
来来来来来，走走走走走！
你跟我去把您的老坟挪、挪、挪他个七
八十来挪你个小龟孙拐回来你还得怕老
婆！

这种唱腔里偷字闪板，加花添湾卖咀头，但板式节奏是不变的。

老少迷（张秀兰）在《于宽爬堂》与《对绣鞋》中的唱腔都别具特色。

豫东还流行一种唱法半说半唱，一问一答如“撕蛤蟆”一男一女对唱。女：“蛤蟆哒（爹）！”男：“你叫我咋？”女：“蛤蟆家姥娘（外婆）有病啦！”

男：“我去给他请兽医”！女：“不是哩请名医……”

女：“叫俺去俺就去，不叫俺去在家里。”

男：“你愿去你就去，你不愿去在家里，自从你过门二年半，那个得龟孙问过你！”

这些土语对话听来虽近俚俗但却有强烈的剧场效果。

“说科儿”在豫东也受欢迎，丑角上场先说快板，内容幽默，调

节气氛，活跃情绪，逗趣取乐，使得观众开心。有些是大鼓书中的绕口令、玲珑塔、刘老六等，技艺纯熟者也时时博得满堂喝彩。

五、豫东调和豫西调

豫东调是和豫西调相对而言，豫东是泛指开封以东位于河南省东部的广大地区。但豫东调早已经波及皖北、苏北丰沛、箫、砀诸县及鲁西南。

1950年春天商丘县工商联合会长汤勋亭从开封请来张艳芳、李二兴一行十七人。李二兴是演须生，密县人，张艳芳功大青衣，生于商丘长于新郑、学艺于密县。据说是开封徐小德的门徒。其长女张玉霞、次女爱霞、三女花妞，都能够登台演戏，还有文武小生徐亮茹（女）花旦田美兰等会同商丘县老八班部分艺人，在西大街五星舞台联合作营业性演出。张艳芳的开门戏是琵琶词、收姬昌。两出戏像两声炮响，使全城的观众戏迷们沸腾起来了！街头巷尾、茶馆酒肆纷纷谈论。一致称好，赞不绝口。张艳芳是纯大本嗓，宽洪浑厚又吐字清新，字字入耳，其调悲凄婉转，如泣如诉，表演也细腻动人，滚白，飞板、寒韵更是呜咽悠扬，声泪具下，秦香莲在台上唱，观众也被感染的在台下哭！就是行家里手也为之叹服！但也都只是说寒韵好听，西路唱法，只有乐队拉弦子的才知道他唱的下五音多，并没谁能提出是“豫西调”。直至常香玉参加抗美援朝慰问团从朝鲜归来改香玉剧社成为豫剧院，豫剧之称在全省、全国普遍流行开来，商丘才知道以前老白菜，花桂荣、大咀、黄娃、唐玉成唱的豫东高调梆子是“豫东调”，张艳芳唱的下五音是“豫西调”。

豫西调的特点是多用本嗓，大腔大韵。容易吐字，寒韵多悲切深沉。道白是中州口音典雅大方。适于表现雄伟悲壮的场面与感情。中、低音多，旋律多下行，适于唱“苦戏”。商丘观众

称之为唱戏“广”。

“豫东调”多用假嗓（二本嗓）尖音，高音，音色高亢嘹亮，吐字俏丽乖巧，表演泼辣活跃，唱腔旋律多上行，唱词生活化，说白口语化而多方言土语，商丘观众称之为唱戏“土”，也叫：“土梆子”。

其实豫东调、豫西调的音域都是上下11度。豫东调以5为主即2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ 5而在唱腔中用得最多的是5 6 7 $\dot{2}$ $\dot{3}$ 故称上五音。

豫西调，从5至 $\dot{1}$ 但以中音1为主，用得最多的是5 4 3 2 1五度下行故称“下五音”。

豫东调多揉进道情、平调、二夹弦。

豫西调则多揉进、越调与曲剧之唱腔。

如张艳芳的拿手戏收姬昌，（端盘子）大段二八板后半部就揉进了曲剧的“诗篇”：

……老婆子我只把香纸点上，
姚王爷爷听瑞祥，
你若问我是哪一个，
我本是姬昌他的娘，
出了庙门儿往呀往南望，
三里半地就是老妈子俺的那个姬家庄，
俺可是少大门呀没有院墙，只住着两间破草房，
俺娘儿俩就在东间住，
西间里露着天明呀那明晃晃，
夏天热的慌，冬天冻的慌，
只冻得老妈子我光脊梁，
一睁眼只下的那么厚的霜。

这段唱腔不但曲调尾婉动听而且吐字巧妙唱词也生动有力的构画出封建社会农村贫苦农民生活的悲惨景象。很能引起广大农

民的同情。总的是说清了应该是：流行在开封以东广大豫东地区的河南梆子高调就是“豫东调”。流行在开封郑州以西，以洛阳为中心的地区的西路梆子戏就是豫西调。

从唱腔、板式上去区别豫东调豫西调，主要是以二八板，当段豫西二八就不能‘清补’。

豫东调二八板有人认为是指两句戏，共八梆子加一次锣鼓，这种格式叫二、八、板，这自然是艺人内部的说法。因为观众听戏是不会数演员唱的几句戏、几梆子的。这种板式多是中速行进，又长用于大段叙事，唱出全戏的故事梗概。当然也可慢可快。总体是节奏平稳，（俗语老实二八板）乐句对称，虽然在它的格律之内变化万千可不太突然，又不时加以锣鼓调节、故曲调有较长时间的甚至多次的重复，观众竟不觉俗烦，倒反而觉得容易学、能记住。象豫东地方在农村高粱棵里锄地和走路的农民都会唱路戏，西门外放罢了三声炮，伍云召我上了马鞍桥……

六、其 他

豫东梆子戏的乐队伴奏，在舞台上有着相当重要的地位。老艺人说三分的唱家，七分的场面，可见对乐队的重视。数十年来武场（打击乐）变化是鼓锣钹的音色上有些变化。而弦乐的变化是比较大的，由大弦、二弦、三弦、月琴，变成京胡领弦，四十年代二胡领弦，五十年代板胡领弦。弦乐伴奏叫包戏包腔。讲究字准板稳，包戏严紧，抑扬顿挫、轻重缓急、感情丰富。名演员都有自己的鼓师与琴师。商丘一带也出一些知名的鼓师琴师、拉二胡的段功臣、谢宝其、王隆昌、刘洪筹的板胡技巧也驰名一时。著名琴师各有自己的演奏技巧。各种板式过门、过门、弦弯（乐句）曲然其他如慢板、滚白、流水板等都有所不同之处，但都没有二八板比较突出，且容易区别。乐队过门的补法也大有不同，譬如马金凤的“挂帅”大段二八板‘清唱清补’，而常香玉的白蛇传大

牌演奏，各有自己的风格，自己的特色与绝招，但又不能超越固定的规律，就是必须十字路口见面。在五十年代以来常香玉的《花木兰》、《红娘》、《白蛇传》三个戏灌制唱片流行以后，全省的豫剧慢板、二八板、流水板的过门被王冠军的拉法统一起来了。更由于乐队人员的逐渐庞大，西洋乐器增加，配音配器、定谱定调，强调了集体艺术，个人技巧的独特之处便逐渐消失于大集体之中了。

建国以来，戏曲事业在党的关怀下和百花齐放、百家争鸣、推陈出新的文艺方针政策的指引下得以蓬勃发展，人才倍出一片兴旺气象。数十年来广大文艺工作者，编导、音乐创作者作了大量研究工作，辛勤的劳动。创造了很多的好戏好音乐好唱腔。但随着社会形势发展，决定剧目内容的变化，引起许多相应的其他方面的变革，唱腔音乐风格都要适应剧本主题的要求。一些传统的东西自然不能适应表现新时代的人物形象。必然被认为老、土、俗而被删去，而被删去的也有许多部分却正是富于地方性较强或个人独特技巧较强，甚至是梆子戏闪光的地方。就是曲牌，现在能用的也为数不多了。演员的发声、吐字、唱腔风格已面目大改了。豫东豫西调的“综合利用”，打破了传统的格律，已冲出了流派的束缚向歌曲的方向靠近。伴唱、二部轮、三部轮、乐队也已到三部五部七部和声。有的剧团已利用12平均律。由此看来久而久之，什么板式调式匡匡都要逐渐打破，什么风格流派都会自然消失，但是豫剧会向更高级、更先进的现代化的方向迅速发展，决不会被飞速前进的文明历史社会所淘汰，愿豫剧日新月异！发展、兴旺！

节日戏、敬神戏及其他

——豫东演出习俗之一

朱 亚 卿

旧时，豫东及鲁、苏、皖等邻近省的交界地区，在民间戏曲班社的演出中，不仅要有许多正常的演出剧目、还要有为各类节日、敬神日、红（喜）白（表）及庆寿等演出的应时剧目。今将曾在该校任教的刘传道老师提供的有关资料，核查整理录叙于后，供专家和同行们研究参考。

1. 节日戏（一律按农历记）

正月：

初一 《龙凤呈祥》（取和好吉祥之意）

内容简介：

孙权闻刘备丧妻，与周瑜定计，以与皇姑孙尚香联姻为名，诳刘备东来，以讨荆州。诸葛亮授锦囊四只给赵云，令保刘备东渡。几经周折，孙母甘露寺相亲，并许婚。……

《龙凤旗》（示意大团圆）

简介：汉宣帝（刘询）时，太师苗宗善定计谋害皇后胡金定，监斩官张文忠以妻代死。皇后逃至二龙山，生太子，取名胡金文。母子分离十八年后，张文忠以应试误榜为名将金文带上金殿见君。汉王爱其口才，点为状元，且一封再封，终于报仇雪恨，汉王与皇后、太子大团圆。

初二 《虎丘山》

简介：虎丘山大王焦磊欲聘张青上山，张不愿落草，进京赴试。王琳假冒张青名，欲娶其妻徐桂莲，被苏州总兵白士琦以通

贼之罪处死。时张青中状元，因白士琦曾报其通贼，被下狱中。不久又获报斩了张青。吏部天官寇准方知其中有冤、复提王琳之家郎潘洪及张青审问，得知原委。遂命张青挂帅、郑杰为先锋征讨虎丘山。张至苏州，挟仇欲斩白士琦，亏张之恩人秋菊（白之义女）说情，命白出战焦磊将功赎罪。焦磊败逃，白士琦免死。秋菊许配郑杰，徐桂莲与张青完婚。……

又名《白士琦迎官》。

初四 《琼花观》（《程咬金探地穴》）

简介：杨广扬州观琼花，七十二路王爷赴扬州围困杨广，瓦岗弟兄被冲散。程咬金单人独骑跑出扬州，投宿一客店中，见床下散地虚，扒之见穴，进而探穴，经洞穴入杨广之行宫“琼花观”。杨广命李密监斩咬金，咬金说服李同逃瓦岗。程咬金让位于李密。（取其遇难吉祥之意）

初七 《火神征西》（火神生日。内容待考）

初八 《四架山》（佛祖生日）

简介：佛祖生日，信男信女到佛前许愿、求子。有顶塌天、压塌地、搬倒井、搗倒山者四人欲吃佛祖而成仙。佛祖言，若能将其抬起，即与食之。俟彼抬起，佛祖将其压在身下。（今日庙中佛像下压四人、即从此始。）

十二日：《韩信拜帅》（此日为韩信登台拜帅日）

简介：韩信登台拜帅，老将殷盖不服，将韩拉下将台。韩将惩以军法，刘邦出宫讲情，韩信为严军令，不但不准人情，并将刘邦坐骑斩去四蹄、立斩马童，又责樊哙四十军棍，斩子殷盖。

十三日：《樊梨花下山》

简介：樊梨花高山学艺归来，其父为女招婿杨藩。梨花闻杨丑陋，愤而投环，被梨山老母救去。再次嘱其见“白”就可招婿。适薛丁山要去化雪山为父报仇，梨花见一白袍小将单枪匹马，遂上前挡住当面求婚。丁山不允，二人相斗梨花擒住丁山。

审问之后知其姓薛，因薛与“雪”字谐音，雪为白色，故梨花道明师父下山时的嘱语，婚事方成，并随丁山投唐。

十五日：《闹花灯》

简介：元宵夜，薛刚与张士贵之孙张泰发生口角，怒而打之，误将皇帝御影打坏，并打伤人命，因此逃出京城。……

十六日：《困雪山》

简介：西羌马龙犯境，唐王命卢明挂帅征讨。先锋白太公之叔父、大太监白玉瑾与卢明不睦，暗派亲信万人敌至西羌与马龙勾结，白太公与万合谋擒卢明，困之于雪山。

卢明被困雪山，坚贞不渝，感动了马龙，愿结为兄弟，投为长安。马龙派万人敌下书唐王，真相大白，判斩了白玉瑾叔侄，大封功臣卢明夫妻团圆。

廿三日：《铡赵王》

简介：宋王之侄赵王如意，作恶多端。包拯假设灵堂，将赵王置之包府。赵王灵前复调戏包夫人，被包公拿获铡之。

廿七日：《醉骂》

简介：李白与汝阳王李璣厌安禄山嬖幸受宠，甚轻薄之，伺禄山上朝，于午门挡道，数羞禄山。

二月：

初二 《回龙阁》

简介：王允生日，薛平贵与王宝钏偕赴相府，向王允、魏虎讨算一十八载军粮。争辩不休，一同见君。

初七 《烧柴王》

简介：柴荣登位以后，被太师劫持尧王庙内。赵匡胤为篡帝位，以救柴荣为名，用火烧死柴荣、太师等。

初八 《阴阳铡》

简介：刘生春携丑妻王玉环赴天齐庙降香，神仙将其妻改变容颜。朱温见之，逼婚，不从，朱将其夫妻打死，弃尸荒郊。流

油鬼助生春夫妻阴府告状，三曹官朱角乃朱温之弟，袒护朱温，私改生死簿。宰相黑大寿有宝物“凉尸床”，能入阴，荒郊遇尸，亲临阴府，查明此案，铡朱温、朱角，带生春夫妻同回阳间。

又名《铡朱温》、《黑大寿过阴》等。

初十：《闯幽州》（纪念青苗神杨延定）

简介：宋太宗应北国肖天庆之请，至幽州风渡岭前观景，杨继业父子护驾。忽北国伏兵四起，将宋王君臣团团围困。继业命大郎扮宋王、二郎延定保驾，率众突围。激战中大郎战死，二郎延定躺枪自刎……。

十二日：《别窑》

简介：薛平贵降服了红鬃烈马，被封为高官，却被王允从中作梗，贬为马步先行，并立即随军征讨西凉，平贵只得仓促回窑，与宝钏告别。

又叫《小别窑》。

十三日：《岐山角》

简介：闻仲败于姜尚（子牙），至岐山角请赵公明相助。赵下山后战败姜尚等。姜又请燃灯、黄龙等相助。不胜而逃，又请陆压大仙扎死赵公明，封之为“黑虎大仙”。

十五日：《红罗山》（纪念祖师）

简介：李文忠奉旨北征。继妻赵氏欲害前妻所生之玉郎、平姐。事被赵之亲生哑儿玉虎发觉，反将赵氏毒死救下玉郎兄妹。玉虎率弟、妹外逃，夜宿祖师庙中。祖师治好玉虎哑症并授以兵法武艺，北国寻父。行至红罗山，杀退围困李文忠之番兵，父子全胜而归。

十六日：《殷蛟下山》

简介：殷蛟受申公豹蛊惑，助纣反周。其师广成子告诫殷蛟不听，师徒反目。广成子战殷蛟不胜，又请求五帝。老君收其翻

天印，元始天尊用法术将殷蛟夹死山中。（演此剧是为敬元始天尊）。

十七日：《锁五龙》

简介：秦王李世民奉命征讨王世充。王之驸马单雄信为报杀子之仇，单人独骑闯入唐营马踏四座军营，闯入第五军营，被尉迟恭所擒。李世民命瓦岗归友劝降，雄信欲把情面留给秦琼，偏偏秦琼外出催粮，因他人劝降不从，被尉迟恭所斩。

又说此日演《洛阳送尸》。大意是：秦琼回营，见单雄信被斩，悲愤交加，亲将其死尸送回洛阳交单妻。

十八日：《火焰山》（简介从略）

十九日：《摇钱树》

简介：玉帝第四女思凡下界，与书生崔文瑞成婚，幻化摇钱树，崔家骤富。玉帝闻讯，命哪吒、孙悟空前去捉拿。四姐被擒归天界。

又有以此日敬石矶娘娘演《阵塘关》的。大意是：阵塘关宋将李靖之三子哪吒，误杀石矶大仙之弟子。石矶索命于李靖。后来哪吒复活，艺成后寻石矶报仇，其师太乙真人为之和解，石矶不听，太乙真人用神火烧死石矶。

二十日：《扬州播》

简介：杨林之女金花在杨州立播，程咬金等皆为所败。罗成大怒，登台打播。后罗成擒获金花，瓦岗弟兄全胜而归。

二十一日演《吊荆筐》

简介：又名《箭射花云》。花云辅朱元璋太子守太平场，北汉陈友谅来袭，花云突围被擒，陈劝降，太子屈膝被杀，花云坚不降。陈命缚之高竿，以箭相威胁，花云大骂陈之不义。箭手失误，中箭而死。

廿二日：《周玉祥献宝》

简介：穷秀才周玉祥，外出归来路上，捡个元宝。周进家门

见其妻，喜告此事。周妻贤慧知礼，劝夫不能取用不义之财，周亦厚诚之人，闻妻言之有理，允之。欲待送放原处，又恐为歹人捡去，失主难寻。遂商定将元宝献至官府处理。府官知其情大喜，敬其贤德，奏表朝廷。皇上见奏亦非常欣喜，并赞其贤良有法，下旨封周为万户侯。周闻封后，狂喜而死。皇上又追封其为增福财神。

廿二日：《周玉祥献宝》（意为敬财神）

廿三日：《一棒雪》

简介：嘉靖年间太仆寺卿莫怀古，曾救助汤勤，并荐之于严世蕃。汤欲夺莫妾雪艳，撞掇严向莫索宝“一棒雪”，莫以膺品献；汤又告于严，严至莫府搜杯未遂。莫因惧严府之势，弃官逃走。汤献计诬莫盗窃国库珠宝，派兵捉拿，至蓟州拿获，令总镇戚继光就地斩首。戚乃莫之同窗好友，欲救无计，莫之家仆莫成貌似怀古，愿替主死。……。

廿五日：《断密涧》

简介：王伯当劝李密投唐。李渊以侄女独孤公主妻之，后李密欲反，公主责之，为李密所杀。李密与伯当同逃，被李世民围至断密涧，劝降不从，俱被射死。

廿六日：《马家寨》

简介：朱元璋等十八人马家寨聚义，被凤阳总兵耿德成拿获。朱被认作义子放出后，又聚数千兵将，帖木耳复派耿去剿平，又二次暗放朱元璋。

另有：朱元璋被司徒王困于马家寨，耿德成夜入寨中，从南门放走朱元璋等。

廿七日：《张奎拱地》

简介：姜尚领兵伐纣，行至渑池关，守将张奎、高兰英夫妇连伤周将黄飞虎及土行孙、邓蝉玉夫妇等。土行孙之师惧留孙有指地为钢之术，擒拿张奎，攻破渑池。

又名《收五岳》、《澠池关》等。

廿八日：《斩银龙》

简介：樊梨花征西，其义子银龙运粮路过凤凰山，与女大王成亲。回营后梨花以贻误军令、私自招亲之罪问斩。众将求情不允。薛丁山以夫威逼其赦子，梨花怒，更不准人情。丁山赴法场，抱子痛哭，打动梨花怜子之心，卸下斩桩，命其打探军情，将功赎罪。

又名《小辕门》、《樊梨花斩子》等。

三月：

初三：《蟠桃筵》

简介：王母寿诞，诸神前来拜寿。孙伯灵献仙桃。孙大圣从中捣鬼将仙桃吃了。王母久等不见送来仙桃，派仙女询问孙伯灵，孙大惊指一算，乃五百年前闹天宫、闹地府的孙大圣所为，忙奏知王母。王母大怒，欲遣天兵、天将捉拿，孙大圣适时而来，自认其事。王母责问有何本领，竟敢如此妄为。孙大圣当场献技王母见状，赞其身手果然不凡，并封孙为金睛神圣。

（该剧除孙伯灵外，多数角色唱昆曲）

初四：《戏牡丹》

简介：八仙各显神通，过海与南极仙翁庆寿。席前吕洞宾调戏女仙，追至蒙石崖下成欢吕因失仙体。其师用法术使女仙现形，乃千年牡丹一支。命洞宾复修得道。

初五演《杀姐己》

简介：纣王拜神，见女娲像顿生邪念，留诗回宫。费仲、尤浑为了讨好纣王，进言纳冀州侯苏护之女妲己为妃。苏不允，纣王派兵伐之。苏护父子战败，回府欲杀妲己，以绝纣王邪念。

初六：《焚绵山》

简介：晋文公重耳逃亡之时，介子推曾割肉尽忠。重耳复国后大封功臣，却忘了介子推。介不愿受其封赏，背母隐居绵山。

重耳带兵至绵山访请，子推隐居不出，重耳火烧绵山，留一小道逼之出见，介仍不出，母子被烧死在绵山树下。

初七：《木莲女征西》（木兰从军）

简介：西羌韩国犯晋。奸臣恶脸图与穆恒不和，故意保荐穆恒挂帅征西，穆恒气死，其女穆莲代父西征。莲之表兄叶政，表妹叶凤英为先锋，二人血染沙场。家将穆洪杀死番王贾磊及番将韩通。凯旋归来，恶脸图又封闭京门，穆莲破门进京，将恶脸图抓上金殿见君。

初八：《朱买臣休妻》（内容从略）

初九：《火烧博望坡》（内容从略）

初十：《五雷阵》

简介：毛贲使王翦回朝，领来秦始皇之冠戴，摆下五雷阵，摄孙臆魂，压于油山下。孙臆弟子毛遂，幻化孙武子之形，见王禅老祖骗来丹药，救活孙臆；复变蜜蜂，盗得老君太极图，打死毛贲，拿获王翦，压油山之下。此剧又名：《阴五雷》。

十一日：《收罗成》

简介：秦王李世民奉命征讨王世充。时罗成在王帐下，尉迟敬德夸口活捉罗成，及至洛阳，大败而归。后经徐茂功劝说，罗成投唐。此剧又名《战洛阳》。

十三日：《张松献地图》

简介：益州刘璋闻东川张鲁得马超，恐张入侵，命张松联结曹操。张松心怀异志，暗带地图欲献曹。曹因新破马超而骄，不加礼遇。张松转道荆州，刘备与诸葛殷勤迎送，厚礼相待。张松约备取川，并献地图与刘备。

十五日：《宝莲灯》

简介：刘彦昌进京赶考，经华山圣母庙避雨，梦中与三圣母成亲。得中后同妻王桂英赴任又经华岳庙，三圣母托梦并将其子沉香交刘抚养。十多年后，长子沉香与次子秋哥（王桂英所生）

于学堂中将国舅之子秦官宝打死，回家后弟兄二人争为偿命。王桂英偏袒秋哥，打了沉香。经刘彦昌劝说方舍秋哥，放走沉香。沉香进山学艺，劈开华山，救出被舅父杨戩压在华山下之生母，母子用神风救出法场上的刘彦昌、王桂英及秋哥，举家团圆。

又名《劈山救母》、《二堂舍子》。

十八日：《文王访贤》（内容从略）

十九日：《战北海》

北海鲤鱼精作怪，常扰晋朝。晋王命常泰带兵去平，杀死鱼精之女，得来分水宝剑，凯旋还朝。鱼精幻化喇嘛，欲投常泰，报仇盗宝常泰不收，复投晋之太师马宣，马将其荐与西羌王杨奇为帅。

另有：北海白蟒大仙，操练水族，欲扰晋王江山。晋王命常茂（常泰之祖父）及其子、孙带兵去平，被蟒仙俘于水中。晋王请来天兵降服蟒仙，救出常氏一家。

廿二日：《拴娃娃》

简介：画匠王刚在奶奶庙中画梁。少妇于二姐因未生育，受公婆姑嫂的冷淡，暗进庙中烧香求子。因见无人，于尽情倾吐盼子的急切心情，引得梁上王刚捧腹大笑，失足堕地，二姐羞去。

该剧为敬“送生娘娘”。

《四架山》又名《大拴娃娃》

廿八日：《反五关》

简介：东宫黄妃之嫂贾氏进宫与纣王拜寿，姐已惑感纣王调戏逼胁之。贾氏不从，坠楼而死。其夫武成王黄飞虎与结拜弟兄黄明、周纪等领兵反出朝阁。先过三关，兵至界牌，跪见其父黄滚，诉明原由，滚怒斥飞虎，欲缚子上殿请罪，黄明等劝阻不听，无奈于关上点火，逼迫黄滚同反出关。最后至汜水关，被余化所擒。经哪吒相救打伤余化，出关投奔西周。

廿九日：《凤仪亭》

简介：张温被杀，歌姬貂蝉留司徒王允府中。一日貂蝉拜月祷告，为国事担忧，并欲替主张温报仇，被王允听见。允收之为义女，订连环计：“先将貂蝉许婚吕布，又献董卓，使之相互猜忌。吕布于凤仪亭前刺死董卓。

又名《吕布戏貂蝉》、《连环计》、《刺董卓》。

四月

初一：《水淹泗洲》

简介：晋朝驸马张文忠奉旨与胡明赴南海求雨。水母三娘将张文忠骗至水底欲与成婚，并答应向金陵送去清风细雨。胡明回朝，诬奏张文忠投降水王，要夺晋室江山，晋王怒判公主死刑，被忠臣国增（有作何尚朝）救出，公主生一子，胡明加害，被南海大士收养成人，去南海救父，战水母不胜，南海大士化送饭老姬，水母战后饥渴难当，食下面条，即被铁练锁住受擒。张文忠举家团圆。

该剧为敬水母娘娘。

初八：《白莲花临凡》

简介：观音老母坐下之白莲花思凡，与樵夫刘志远在山路相遇，爱好成婚。婚后夜入官驿，盗来贡银，买得付员外山头一座。催贡官王圣至傅家借银抵贡。

又名：《白绫扇》。

该剧为敬观音大士。

十二日：《五虎拜寿》

简介：马腾死后，留下雌雄一对金抓（兵器）。长子马超带一支投刘备。次子年幼身带一支，归黄张收养，取名三耀，随黄习武，每日上山打虎。稍长，得知身世，决心千里寻兄。马超不认，与之战，雌雄一对金抓相吸。诸葛亮促其弟、兄相认，收了黄三耀，改名马岱同保蜀汉。

又名《黄三耀闯山》、《收马岱》、《飞虎山》等。

十三日：《万花船》（双喜临门）

简介：甘兴文与蔡炳同舟赴试。风阻停泊信步江边。甘遇花船上少女张凤英，一见钟情，凤英约甘夜会。蔡窃知，将兴文灌醉，冒名上舟，被船家发觉未遂，弃甘而去。兴文睡醒，追至临清州。适遇张府买婢，兴文以女妆卖进张府，与凤英同眠。凤英父发觉，将甘乱棍打死，弃之荒郊。甘苏醒后被段仲遥收为义女。凤英男妆离家，投宿段仲遥之子段其合书馆之中，替其合作文，又被仲遥收为义子，同其合进京应试。二人与蔡炳同榜得中。段将义女（兴文）许蔡为婚，洞房之中，兴文责蔡假冒之过。翌晨凤英来贺，与兴文挽手至堂前，恰逢凤英父张健带次女兰英来段家避难，仲遥作伐，将兰英许配蔡炳，双双重拜花堂，结成连理。

又名《鸳鸯误》。

十八日：《取洛阳》

简介：刘秀取洛阳，久攻不下。元帅邓禹利用马武与岑彭不和，假意重用岑彭，马武不服，喧闹帅堂，邓故责马四十军棍，驱之回太行山。马在途中思得苦肉计，诈降苏献，打破洛阳。

《刮王莽》

简介：刘秀率兵大破云台关，收王莽部将邳彤，拿获王莽，欲斩之。因众将多系王莽旧臣，不忍杀害。后被马武所刮。

五月

初五：《白蛇传》（流行剧目，简介从略）

《屈原》

战国时，秦国派张仪来楚，假说愿以六百商于之地还给楚国，要楚与齐国断交。三闾大夫屈原力劝楚王不予听信，反被流放至汉北。后来，秦楚交恶，连吃败仗，时国内又大旱，内外交困，怀王再召屈原回。南后，靳尚定计陷害屈原。在排练九歌时，南后乃假装晕倒在屈原怀中，反诬屈原调戏。楚王大怒，把

屈原逐去，关在太乙庙里。

屈原的侍女婵娟，去替屈原鸣冤，遭囚禁，幸得卫士帮助逃出。

屈原在雷雨之夜，向天发问。时南后命庙官用毒酒害死屈原，适逢婵娟逃来，误饮而死去。屈原把自己写的《桔颂》盖在她身上，作为悼念。屈原同卫士放火烧庙而出走。后投汨罗江而死。是时为五月五日。

（此剧为解放后新增节日戏）

十三 《单刀赴会》（内容从略）

廿五日：《头暹罗》

简介：丞相黄月公陷害李向忠，将其全家抄斩。李之儿媳崔凤英逃出京城，至暹罗求兄为其全家报仇。兄假意应允，暗欲献妹请功。凤英闻讯，杀其兄竖旗反唐。唐王派老秦英领兵讨伐，秦怜其冤，将兵留在暹罗，只身还朝。凤英遂发兵长安，战胜唐兵，杀黄月公，返回暹罗。

又名《前后暹罗》、《崔凤英搬兵》等。

六月

十六日：《化心丸》

简介：宋王染病，皇后至庙中求神拜药。梁妃之兄友辉、友才将毒药化心丸暗放杯中，诬皇后暗害皇帝，并逮康、王二丞相严审。适包拯回朝，进庙求神相助，见纸灰绕梁不走，知作祟者为梁友辉（有灰），审请此案，释皇后及康王二相，铡梁友辉。

又名《铡梁友辉》。

十七日：《东昌府》

简介：牛医卞老汉之女胭脂，与书生鄂秋准偶然相逢，产生爱慕之心。邻里王氏知之热心欲为成全，并告之旧相好宿介。不料被凶徒毛大钻了空子，酿成命案。知县单凭一鳞半爪断鄂为凶手，造成冤狱。新任东昌知府吴南岱察觉案中有疑，亲身查访，

借城隍庙设计，终于捕获真凶，昭雪无辜。

又名《胭脂判》等。

七月

初一：《河伯娶亲》

简介：魏文侯命西门豹为邺令。闻乡官，廷掾沈屠户及祝巫等假河伯娶妇，岁岁赋敛百姓，还要选妙龄少女以祭河神。西门豹用“以其人之道，还治其人之身”的策略，严峻而巧妙的惩治了地方恶势力。又率百姓疏通河道革除了水患。

初七：《牛郎织女》（简介从略）

十五日：《钟馗嫁妹》

简介：一日，钟馗率五鬼巡视，见一游魂命抓回审问。鬼魂乃山西省华阴县人，姓韩名汝生。昔日，钟馗之妹失足落水，曾为此人搭救。钟知韩是乃妹之救命恩人，以为好人应有好报，禀告阎王秦广辉，阎王准其还阳，寿可九十九岁。钟馗受命护送还阳，为感恩令其韩生与小妹结亲。

八月

初五：《下燕京》

简介：黄草山大王杨荣，闻二哥赵胤印单人匹马要去取刘化王之首级。遂与妻相商，携女儿及喽卒们，乔装下山，以暗助二哥。刘化王早已闻信，有所防范。贺吕儿求见崔党，献上赵之画像。崔经询问知贺乃赵之内弟，怒其不义，杀之。后与杨滚共谋，照原图描绘四门张贴。郑子明等原准备去黄草山搬兵，恰遇杨荣下山，共赴燕京。赴去燕京途中遇曹介，曹为答报当年救命之恩，因面面相似，愿替赵先行。结果二人均被拿获。刘化王升殿，崔党、杨滚各带所拿赵胤印上殿请功。刘审问时二人均说自己是曹介。刘无奈，传曹介之母、妻及弟曹仁上殿相认。曹母与曹仁知其故，假意认不清，妻张氏亦称认不清，殿下众臣大笑妻不认夫，张氏羞恼碰死。曹仁（乃刘化王干儿）献计令赵、曹二

人比武。其时，因接二连三禀报赵胤印来打燕京，差去了杨滚、崔党，赵、曹乘机欲杀刘化王，一护驾欲阻被杀，刘化王亦被捉取其首级。待郑子明等接应来到时，杨滚已命四门落锁，捉拿赵胤印。

初六：《困曹府》

简介：赵匡胤逃至曹府，与曹仁苦思不得其计，闷而饮酒皆醉入睡。张氏鬼魂来寻赵讨封，为花山女神。华陀亦来讨封，为沛国神医，谢恩而去。府外，崔、杨人马高呼：捉拿赵胤印。赵为不再使曹家受累，遂挺身出府自首，为杨、崔拿获。

初八：《三孔桥》

简介：邯郸刘玉王（汉平帝刘衍之弟），请据南阳之刘秀赴邯郸相会。邓禹荐贾复保驾并由姚期、马武护驾至邯郸。席间刘玉王之大将邳彤与贾复比武，贾将刘玉王射死。邳彤怒战贾复不胜，藏于三孔桥下，乘贾复过桥，刺中其腹。贾复盘肠大战，将邳拿获。邳彤降汉贾复大笑而死。

又名《收邳彤》。

十五日：《赶元王》

简介：朱元璋差刘福通、常遇春、胡大海攻打南京，元王命其弟顺国出战，败于少林寺派来之五百僧兵，无奈退出南京。朱率兵赶至黑水河边，南海大士献出铜桥，元王七人七马过河而去。朱元璋拾得柬帖一张，上有言：“天不灭元”，乃兵回南京，登王位。

又名《献铜桥》

十七日：《铡美案》（流行剧目，简介从略）

十八日：《高平关》

简介：赵匡胤取回刘化王之人头，郭见其有勇有谋，复命其取高老鹑（行周）之人头，方赦其罪。赵父宏殷与高行周乃故交，修书与高，命匡胤携书到高平关去借人头。老鹑夜观星象，

知己寿将终，求匡胤将两个妹妹许婚高子怀德、怀亮，将婚书压于桌腿之下自刎。赵取人头回京复命，郭被高之人头吓死，柴荣方登基称帝。

又名：《借人头》。

廿一日：《过五关》（内容从略）

廿三日：《避风簪》

简介：包府丫环梅桂香，打破花盆，惧夫人责打，逃至北国，与皇姑为婢。呼延小将北征中，与皇姑相爱，包拯运粮，阵前与梅桂香二人从中撮合，使呼延小将与北国公主成婚。

又名《老包说媒》。

九月

初九：《华陀医病》（重阳节）

简介：关羽镇守荆州，曹操命庞德来攻。关平出战，败于庞德。关羽怒斥关平，出帐观阵，被庞德毒箭射中。请来华陀刮骨疗毒，医愈箭伤。

又名《刮骨疗毒》。

十三日：《未央宫》

简介：吕后与萧何定计，召韩信入京，削去兵符。韩信愤而与陈豨谋反。吕后诓韩信入宫，设伏捉之欲斩。韩信讲刘邦封过“没有杀我之天、没有杀我之地、没有杀我之人、没有杀我之刀”。吕后命人用芦苇罩天，红毡铺地陈仓（韩信问路所斩樵夫之女）女（女人不算人）用菜刀（切菜之刀不算刀）杀之韩信。陈女亦自刎。又差肖何、樊哙剿杀陈豨。陈豨不敌众，命丧阵前。

又名《斩韩信》。

十月

初一：《九莲灯》

简介：权相贺道安，宦官贾荣等勾结西宫姜妃，买通刺客史

龙，行刺晋帝，假被擒获，反诬史后所遣。晋王命闵觉审问，闵觉公正，欲取真供，史龙拒招，毙命刑下。贺道安收闵觉入监。觉子闵远，携仆外逃，逾遇被叔父所卖之女齐云霞。云霞与闵远貌似，男装冒闵远之名报案。闵远主仆夜宿火神庙，火神指示富奴奔阴阳界求地藏王之九莲灯救主。富奴得宝进京，使京城起火，烧死贺道安，贾荣及姜后等。晋帝方知史后，闵觉之冤，复史后正宫昭雪闵觉。当闵远投军征西，凯旋归来，举家团圆。

又名《审刺客》。

十五日：《伏牛山》

简介：华瑞将罗环菊劫至伏牛山上，假罗名竖旗造反。清帝派严辉带兵去平，严辉顺说罗、华接受招安。

廿九日：《踏雪记》

简介：吏部尚书曹正邦忤魏忠贤被贬，携眷归里。魏派心腹司羽暗伏途中，谋杀全家。老仆曹福及曹女玉姐幸而得脱，赴大同投亲。行至广华山，大雪难行，曹福冻死。适大同派人来接玉姐而去。

又名：《走雪山》。

十二月（腊月）

初八：《偷龙换凤》

简介：王莽与苏献合谋设下松棚会，逼汉平帝（刘衍）服药自尽，皇后（王莽之女）有孕，莽恐生男儿替父报仇夺回王位，命徐世英、蔡文俊推算男女。文俊为保皇后母子之性命，虽知为男儿，亦假报为女，并与徐世英打赌。

又名《松棚会》、《王莽篡朝》等。

三十日：《王金豆借粮》（内容从略）

（注）旧时班社，多是过了腊月廿后，就封箱不演戏了，这些天可自由活动，或探亲或访友均可。但，勿论如何到年三十中午务必回班，参加团圆敬神。

2 敬神戏

敬啥神	唱啥戏	在以前	有规矩	敬佛爷	大香山
敬玉皇	会群仙	敬天齐	反五关	敬火神	征西番
敬始祖	红罗山	敬关公	过五关	敬八仙	兰花山
敬洞宾	戏牡丹	敬老君	炼金丹	敬水母	水磨丹
敬子胥	刺王僚	敬王母	献蟠桃	敬龙王	头暹罗
敬马公	流沙河	敬晏子	争二桃	敬桓公	会仙桥
敬包公	铡赵王	敬太祖	送京娘	敬刘备	赴河梁
敬苏武	牧胡羊	敬女娲	杀坦己	敬光武	收姚期
敬曹福	踏雪记	敬孙子	斩爱姬	敬二郎	闹天宫
敬沉香	宝莲灯	敬菩萨	九莲灯	敬唐僧	献真经
敬禹王	锁蛟龙	敬薛礼	凤凰球	敬河神	西门豹
敬奎星	十大告	敬太白	佛年桔	敬越王	献西施
敬孔子	困陈蔡	敬姜维	擒邓艾	敬岳飞	拉秦桧
敬孙权	龙凤配	敬观音	白莲花	敬李渊	临潼山
敬罗祖	祭仙斗	敬瘟神	化心酒	敬诸葛	博望坡
敬孙膑	五雷阵				

3 吉祥戏(庆寿、成婚及庆满月等)

双官诰	江心断	七辈贤孙世少见	万花船	白蛇传
麒麟送子大排筵	赵燕庆寿大赐福	七子八婿满堂笏		

4 修坟祭祖戏:修坟祭祖时,演唱《祭皇陵》

5 丧事喜办戏:(高龄老人逝世),男的演唱《黄河阵》、《南极仙翁出世》,女的演唱《蟠桃会》、《八仙庆寿》。

6 白头戏:某家儿媳妇吊死,娘家人为出气闹事,经调解唱白头戏,即唱《李翠莲大转皇宫》(即《大上吊》)

7 立贞节牌坊戏:

修贞节、烈女牌坊,演唱《贞节坊》

记坠琴戏的诞生与发展

李承德

李凤义

“坠琴戏”是豫东的一个新生剧种。柘城县在建国不久就有民间曲艺艺人马忠臣把原来的曲艺（河南坠子），由地摊说唱搬上舞台，当时叫坠子戏。由于多种原因，不久即消声匿迹了。真正立在戏曲舞台上的“坠琴戏”是在1978年。

一、产生的基础：

柘城县共有民间曲艺艺人370名，流传的曲种甚多，主要曲种有：“河南坠子”、“琴书”、“快书”、“数来宝”、“相声”、“大鼓”、“评书”、“快板”、“对口词”等。1972年县文化馆通过曲艺会演，从全县选拔三台“琴书”，三班“河南坠子”，共有演员，伴奏员十五人成立了“柘城县曲艺队”。他们在柘城和郓县的广大城乡巡回演出，多次参加省、地曲艺会演，“琴书”演员刘广会、董玉莲、韩巧莲、徐长峰，“河南坠子”演员伏永霞、叶文进等渐渐有了名气，在豫东广大农村和城镇颇有影响。

1978年，曲艺队的同志设想把“琴书”和“河南坠子”同时搬上戏曲舞台，组成一个“坠琴剧团”。首先，对“琴书”和“坠子”的音乐唱腔进行了初探；柘城县唱“坠子”的演员有三种唱法（大口，小口，小大口），从特点看来，唱法巧妙，词组灵活，演员必须嗓音圆润，口齿伶俐，方能演唱自如，“坠子”音乐唱腔变化较多，耐人寻味，乐时能逗人大笑，悲时可催人泪下。就“小口坠子”来说，板式不一，调门繁多，如：三字崩，五字嵌，七字韵，巧十字，拙十字，大过门，小过门，大寒韵，

小寒韵、截字韵、金勾挂、大五板、小五板、慢板、快板、非板等。“琴书”这一曲种早在1950年，徐州市琴书艺人宋心田、徐方明、朱心亮三人到柘城县席张庄村演唱《何文秀私访》时，就有男女青年数十人拜其为师学唱“琴书”。由于它曲牌悦耳动听很受广大观众的欢迎，长用的板式有：八板，凤阳歌，二板，快垛，上河调，垛子二板太平年，梅花落，剪剪花，银纽丝，苦条子，流水连句（包括大连句，小连句，贯口连句）等。这两个曲种的主要乐器有：扬琴，皮鼓，三弦，二胡，软弓京胡，坠胡，小手坠子，加之唢呐，笙、笛。从这些固有的唱腔和乐器来看，足可以表现各种人物，演出各种剧目。两个曲种乐器合并使用，可以取长补短，烘托气氛。在此初探的基础上，一个新生的剧种“坠琴戏”应运而生了。

二、选定坠琴戏的主干唱腔板式，

“坠琴戏”诞生后，首先就是要解决主干唱腔问题。原来地摊说唱是由演员叙述各种故事情节和人物活动。现在要由演员扮演角色，各种唱腔都是以第一人称而出现，这就须要在原来唱腔基础上进行改革。李凤义、史文玉、许天朗、刘美元等同志日以继夜的研究“坠子”“琴书”的板式结构，并从“豫剧”“曲剧”“四平调”“吕剧”“评剧”“道情”等剧种中吸收营养溶化于“坠琴戏”之中。按照大型传统连台本戏《回龙传》第一本“王华买父”的主题思想，人物性格，定出了主题音乐，写出了开幕曲、幕间曲、长短过门。同时谱写了主要人物王华、杨秀英的主要唱段。如王华唱的“我的名字叫王华”。就是在“琴书”二板垛子的基础上，吸收了“河南曲剧”的“阳调”唱法设计而成的。

再如杨秀英唱的大段唱腔“提起娘家有功名”是在“琴书”四句腔的基础上，吸收吕剧和评剧的唱法，演唱起来也颇有韵味。

原来的“琴书”和“坠子”习惯于大段叙述唱腔，对于欢快活跃的对唱很难表现，在演出《回龙传》时，王华的儿子金樑、玉柱有一段二人对唱，于是就在“琴书”凤阳歌转二板快垛的基础上吸收了“河南曲剧”小垛的唱法，揉合而成，取得了良好的演出效果。

坠琴戏的唱腔是以吐字为主，行腔为辅，腔不包字，字字清晰，尤其是声腔的旋律有浓厚的民间生活气息，因此很受观众欢迎。农民观众更为喜爱，他们反映字字能送到观众的耳朵中，听着过瘾”。由于“坠琴戏”又大量吸收了其它兄弟剧种的唱法，观众听着感到新鲜，好像吃了一碗酸甜苦辣咸五味俱全的饭菜，故而把它称之为“杂烩汤”。文化程度较高层次的观众，送一个高雅的名号叫“百花园”。后来为了更有利的表现戏剧情节和刻画人物，把打击乐从“豫剧”搬到了“坠琴戏”之中，填补了“坠琴戏”没有打击乐的空白。

三、选好剧本，长演不败；

原柘城县曲艺队队长马忠臣同志，是一位知名的曲艺艺人，他在五十年代，曾将《回龙传》搬上戏曲舞台，在群众之中广为流传的基础上，1978年重新加工整理，由县文化馆李凤义、杨显新二同志大力协助，发挥曲艺艺术的特点，采用小帽头，大帽头，连环帽头、黑帽头，处处埋伏笔，时时压包袱等手法，使剧情从始至终扣人心弦。它的分本是：

- | | |
|----------|----------|
| 一、王华买爹。 | 二、王华卖子。 |
| 三、铜打刘文进。 | 四、杨秀英探监。 |
| 五、杨秀英进京。 | 六、查找王华。 |
| 七、审田虎。 | 八、父子会。 |
| 九、铡刘文进。 | 十、王华大登殿。 |

这十本戏1978年搬上戏曲舞台，演遍柘城、鹿邑、淮阳、太康、睢县、宁陵、商丘县、商丘市，虞城、夏邑、民权各个城

乡，同时还走出河南，到山东的曹县、单县、安徽的亳县、砀山等地演出。有的农民赶集卖俩秫秸，也听“坠琴戏”的“王华买爹”。在商丘市公园演出时，离退休工人干部和郊区农民带着馒头一天三场看戏，他们用毛巾抢占座位、售票房开门后，一个小时内就把票售完。在山东省高围庄演出时观众杀猪宰羊欢迎。这说明“坠琴戏”有着深厚的群众基础。

四、艰苦创业，全面丰收；

“坠琴戏”能够获得广大观众的欢迎，与他们的艰苦创业精神是分不开的。坠琴剧团初成立时是十五人，后又从全县业余剧团和流散艺人中选拔十四人，人员分工合作①演员排练，②乐队练曲，③舞台美术人员搞服装导具的制作和绘制灯光布景。经济来源靠自力更生，集资办团。有的借、有的贷、有的把猪卖掉投资办团，演职员自带口粮，集中县城进行排练。原来这些曲艺演员均是地摊演出，以说唱为主，一人多角，“时出时进”，有唱有和，非常得心应手。如今走上舞台扮演角色，化装成生、旦、净、末、丑各个行当，这对曲艺演员来说，真是一个新的课题。如主要人物杨秀英的扮演者韩巧莲、台步不会走，水袖不会甩，会唱不会表演。导演杨显新同志手把手的教，韩巧莲同志刻苦学习，一招一式的练，腿练肿了，胳膊练酸了，从没有叫一声苦，从不说一声累。“功夫不负有心人”，在紧张的排练场上，韩巧莲同志的表演动作有了很大的提高。由于他们的辛勤劳动，《回龙传》立起来了。同时还制作了全部服装导具和灯光布景。一批青年演员脱颖而出，现在刘广会、韩巧莲、叶文进、魏彩霞、朱云阁、徐长峰、党文魁、叶修文等在群众中均有一定的影响。

随着演出质量不断的提高，经济效益也相当可观，现已有固定资产六万余元，同时又购买地皮三亩六分四厘，盖宿舍二十余间。为了培养“坠琴戏”的接班人，又从社会上吸收十名青少年学员。近二年，坠琴剧团走改革之路取消了平均主义，砸烂了铁

饭碗，实行死分活值，按劳取酬，人均收入每月150元左右，公共积累也逐步扩大。

为了更新剧目，现在《后续回龙传》共九本已经立上舞台与观众见面，其九本是：

- | | |
|---------|---------|
| 一、大闹花灯。 | 二、劫法场。 |
| 三、闹皇宫。 | 四、火烧冷宫。 |
| 五、金梁起解。 | 六、苦重逢。 |
| 七、舍身救主。 | 八、篡御状。 |
| 九、马踏苏州。 | |

这九本《后续回龙传》又受到了观众的热烈欢迎。随着近十年的舞台实践，“坠琴戏”经历了诞生与发展的艰苦历程、辛勤的汗水浇灌了“坠琴”之花，如今已开出了丰硕成果，不仅豫东广大城乡能看到他们的精采演出，就是在录音磁带和“广播”中也能听到“坠琴”之声。现在坠琴戏的演员们正以改革者的姿态，迈着雄健的步伐，向更高的艺术境界攀登！

永城清音戏

韩春声

清音戏，别名曲子经，它是由曲艺琴书变化而成，它的唱腔音乐结构形式由联曲体演变为板腔体。其板式有〔慢板〕、四句腔〕、〔流水板〕、〔二八板〕、〔垛子板〕、〔快板〕、〔飞板〕等。特点为以唱为主，说唱结合。清音戏常在豫东、苏西北、鲁西南和皖北地区的广大农村演唱，颇受农民群众的喜爱。

三十年代末，永城县著名的琴书艺人万化江（裴桥乡万楼村人，群众送号倒摘山），赴当时的河南首府开封演唱时，意外地

见到洛阳曲子、二夹弦、河南坠子都由曲艺改为戏剧形式演出，很受启发，意欲把琴书也搬上戏曲舞台。返永后，以马桥乡的常集做基点，聘请了梆子戏班的艺人张自友（司鼓，李寨乡二郎庙陈庄人）为教师，收当地青年学徒二十余人。万化江教唱腔，张自友传授上：下场和一般的表演程式。排练剧目时，采用子梆子戏的锣鼓点。第一场尝试性的演出，很受农民群众的喜爱。民国三十年（1941）冬，万化江取消了琴书的名称。根据他们自己的理解，把当时演出的这种形式定名为“常集清音戏”并正式封立了常集清音戏班。建班不久，他们到马桥、裴桥、龙岗、鄆城、鄆阳、顺和、薛湖、陈集等地演唱，逐渐扩大了清音戏的影响。

清音戏在登台之初就借鉴别的剧种有了生、旦、净、丑等行当的分工。但在演出中，仍保留着琴书的某些痕迹，即以唱念为主，稍加些简朴的动作来表达剧情和人物的思想感情。由于它生活气息浓厚，乡土风味纯朴，唱腔花俏动人，深得农民群众的欢迎。在长期的舞台艺术实践中，培养和选就了一些有成就的清音戏演员，他们是：第一代演员中的邹孝军（旦行），群众送号“假闺女”，他唱腔好，嘴头巧，特别擅长偷字闪板的垛子句，而且行腔自如，婉转动听，并有“小擒倒山”之美称；黄文秀（旦行），他在《王林休妻》一剧中扮演的桂妮儿，以表演认真，活泼可爱，道白风趣而出名，群众送号“假桂妮”儿；苏丰端（生行），他扮相英俊，唱腔韵味纯正，表演不火，群众送号“俏皮生”；陈万金（丑行），他在《王华卖爹》一剧中扮演的王华，以纯朴憨厚，自然风趣的表演给群众留下了深刻的印象。

建国前，清音戏曾到河南省的鹿邑县、杞县、太康、尉氏、通许、柘城以及江苏省的徐州、山东省的单县、曹县等城乡流动演出。

建国后的1951年清音戏又流动于安徽省的涡阳县、蒙城、界首、凤台县一带地区。民国三十五年（1946）至1957年，是永城

清音的戏最兴盛时期。1960年秋，清音戏创始人万化江病逝；“文化革命”期间，常集清音剧团被迫解散，清音戏严重受挫。

粉碎“四人帮”后，特别是1978年冬，传统戏开放时，以邹孝军（万化江的得意门生）为团长兼教师，在其发源地常集，又重整旗鼓，新建起清音戏剧团，招收男女学员二十余人，由于是在“清音戏窝”周围招收学员，学员都有一定素质，仅培养三个月就到涡阳县的滁店集、亳县的观堂集、刘集等农村演出，均获好评。

从1980年起，常集清音戏剧团有些演员先后离团，王子成在马桥乡的王集村、苏俊先（邹孝军的师弟）在唐楼村、武秀英和刘久河在小苏庄村、苏从年在八里阁村分别建立了十余人或二十余人的清音戏剧团，活跃在农村各地。各团都注意培养接班人，近年来，涌现一批演唱清音戏的新秀。

清音戏上演的剧目，大都是从琴书节目原有的大部书演变过来的连台本戏，个别剧目是从其他剧种移植的。主要有《王天保下苏州》、《龙清海篡御状》、《李双喜借年》、《双锁柜》、《刘何斗》、《张廷秀私访》、《王华买爹》、《金杯玉簪记》、《彭公案》、《打蛮船》等。还有一些小戏、如《王林体妻》、《马前泼水》、《小花园》、《大花园》、《洞宾打药》等。

本剧种形成之初，化装较为简单，小旦头上梳个大辨子，带上几朵花，身穿小衣包就上演了；老旦头上包个黑手巾帕可；男角有礼帽、大褂，戴顶毡帽即可上场，后来学习豫剧和其他剧种，化装和服饰有显著提高。

目前，永城清音戏只有业余剧团，但各剧团演出经常。在演出中仍保留着以唱腔取胜，说唱结合，乡土气息较浓的艺术风格。

大平调在睢县

陈振业

睢县平岗乡蒋新庄的大评调剧团，于一九二〇年已初具规模，声誉四乡。它起初是打的小窝班（童班）。大二小（艺地名）、陈义成为掌班。后来又有外来的戏班两个和流散艺人不断加入，人员达120余人，人数最多时达180人。于民国三十二年前后，著名豫剧表演艺术家李斯忠（时十几岁）也来此学戏。

该剧团当时行当齐全，与其他戏班庙会对戏每每获胜，掌声不绝。听过他们戏的人至今提起来仍赞不绝口。其中为人称道的演员有、马围子（大黑脸）、李斯忠（小黑脸）、三根棍（黑脸）、大二小（红脸），小进（花旦）、四花脸（净）、李狗合（丑）花脸三（净）。李斯忠起初尚不如大黑脸马围子，但由于他勤奋好学且又有好嗓音，不久便青出于蓝而胜于蓝。除李斯忠外，还有不少为人称道的演员：如四花脸（艺名），他要的三节梢子撒土不漏。在演出中他们还加进不少魔术和杂技，使演出妙趣横生，令观从瞠目惊心。花脸二表演窜刀子、窜侧，吊辫子。吊辫子是两手两脚各掂一筒水，嘴上再咬一筒水，辫子上再吊筒水，共六筒水。这样，演员不仅要有千钧之力，而且还要有绝技。

该剧团成立虽屡经磨难，但由于蒋新庄人爱戏，却越办越红火，直至日寇侵入睢县，戏班才被迫解体。

李口“玩友班”

张 家 才

李口，是商丘县一大集镇，位于商丘县城南15公里处，建国前后曾是区、乡所在地，早有“戏剧之乡”、“戏子窝”之称。

早在清中叶，李口人民就对豫剧生产了浓厚的感情，在县“老八班”和“府八班”的影响下，于1866年建立了自己的戏剧组织——“玩友班”。该班日趋壮大，生机勃勃。尽管在同一时期诸如此类的玩友班在本县大量盛行，而李口玩友班仍是群芳之中的佼佼者。

“玩友班”又称“板凳头”，在艺人中又称“窟”。名称之多，而含意只有一点：就地演唱，自唱自乐。它与登台演出的戏班或江湖班有着性质上的根本区别，演出形式亦不相同，玩友班的演出不着戏衣，不化妆，演唱时大都在夜间。演出场地是：村中找一小广场，中间放一四方桌，桌上点一盏油灯，桌的周围置四条长凳，演唱者和乐手围坐四周，先打一遍开场锣鼓，观众到齐即可开演。有时一个演唱者要扮演几个角色，乐手们要兼唱。

李口玩友班就是依照上述演唱形式演唱和自乐的。1870年后，该班从板凳头的演出形式搬上了高台，并逐步向半职业化发展。这时全班达20余人，主要演员有：李良进、李存福、李良宗、李存河等。主要演出唱目有：《杀子岭》、《牧羊圈》、《桃花庵》、《南阳关》、《收岑朋》。等

由于该班出自民众的自发，所以经济的来源一直没能得到地方官府或财主的支持。虽然演出形式发生了变化，但舞台装置一直处于落后状态。最盛时方达四蟒四靠，其它一些小件，诸如小衣包、把子衣之类全靠自制，四蟒四靠的制作也是来自本镇的几

家戏依作坟。

李口戏班虽然有时也靠卖戏生活，但它与其它职业戏班仍有很大差异，他们农闲唱戏，农忙农，班规不象正规戏班那样烦多，一般情况下不长期收留外来演员，偶尔有外来演员“打炮”者例外（演一场就走称“打炮”），

清末，李口戏班的著名红脸——李伍（李存伍）问世。他主演的《文王跪波》在鹿邑、太和界首、亳县、商丘一带享有崇高的盛誉。后来到了府八班，在商丘一带有“红脸王”之称。民国时期，李口戏班先后又出现了大黑脸——李文彪、李秀玲等。这批新秀的出现，又一次为李口戏班增添了新的光彩。

日伪时期，大黑脸李文彪曾弃艺离开李口戏班，在商丘县东关开办了一个皮鞋厂，由于他对戏剧追求之心切，办厂不久就自筹资金以自己的名誉办了一豫剧科班。名为“李文彪小窝班”。当时招收学员近40名，并请教师专门教戏，每有雅兴，他便和学员们同台演出过过瘾。大黑脸之名在商一带再度生辉。他为了使自己的班威震豫东，一年之后又建立一个豫剧大班，不惜重金购买苏（州）式服装，又从开封邀来了著名旦角演员侯秀真、赵秀英、以及本地演员、李秀玲等人。开封女“昆角”的出现，首次把祥符调带到商丘，广大观众耳目一心，影响之大，文彪本人更是欣慰不止。

1949年冬，在当地人民政府的亲切关怀下，李口人民对戏班又重新进行了组建。并重新命名为“李口人民业余剧团”。吸收了大批青少年参加，先得排出现代戏、古装戏20余出，多次参加地、县戏曲汇演，受到党和人民的好评。先后为专业剧团输送演员9人，乐队4人。

自1866年至1987年的一百多年里，李口的艺人代代相传，始终如一目前仍保留着他们的半职业的固有演出方式。难怪人们称李口是“戏子窝”。它经久不衰的秘诀何在？直得我们深思……

商丘地区戏曲名人榜

戏曲以人民群众的生活、爱好为土壤，由历代艺人的心血所浇灌。我们列榜记出豫东地区为戏曲事业作出贡献的部分艺术家事迹和成就，不仅是要人们记住他们，怀念他们，更重要的是从他们的艺术生活中寻找经验，作为今天发展戏曲事业的镜子。

侯方域

侯方域字朝宗别号雪苑。男，1618年（清明万历四十六年）生，1954年（清顺治十一年）卒

方域天资聪敏，五、六岁就读于祖父太常公，八、九岁能吟诗作赋写文章，及长与贾开宗等组应社，号称雪苑六子。

1639年（明崇祯十一年）时清兵南下，方域流亡于陪都南京，结识了吴次尾、陈贞慧、吴应箕等组成复社，二十岁时由杨龙友介绍得识秦淮名伎李香君。

侯方域对戏曲有不少可贵见解。在表演艺术上，他讲究体验生活，要求神似逼真，讲究“适心适人情”。识曲度谱，雅嗜声伎，解音律，身自按谱，不使一字讹错。他对艺人给予莫大的同情，并为其树碑立传。在“江伶传”中，他记述了艺人江伶的悲惨遭遇，记载艺人吴清“贫无所依”，“呜咽泪下，沾襟不止”的悲惨状况。更是催人泪下。结识香君之后，写了《李姬传》，盛赞香君之才华。

明亡，方域回商，闭门著书，著有《壮悔堂文集》、《四玉堂》诗等。公元1654年（顺治十一年），仅三七岁郁郁而死。又过了九年（公元1663年），康熙二年安葬于侯氏墓地。

丁允芝

丁允芝、男、艺名丁气儿，（1887—1942）：永城县茴村乡丁庄村人，豫剧须生演员。家贫、幼读私塾，织白布以补家用。边织布边学唱戏，声腔圆润，四邻皆喜听之。后入子弟玩友班坐唱，有时参加茴村戏班学唱并帮忙演戏。他尊师好学，技艺长进极快。

一九〇三年，其父参加义和团活动，被清兵镇压。他才十六岁，被迫逃至城南万庄表叔万老邦家帮活，后来表叔他荐参加县衙戏班——六班，渐渐成名。

丁气以文戏夺魁，他的“腔调嗓门儿好，板眼唱的巧，道白、吐字清，扮相迷人。”博得观众喜爱。又因戏路宽，唱词考究，颇得头面人物和文人的赞赏。县城内张拔贡等人常请他作客，还常常帮他修改戏词，致使他的演唱技艺更为增色。一九二八年，他在安徽省亳县戏班帮忙时，界首、亳县两地的大户，出动大批人马强抢他来自己的戏班，并以提高戏价来收买他，每台戏价十六块大洋。一九三五年，他在家乡茴村戏班演出数日，每台戏价竟涨到壹百块大洋。

三十多年的艺术生涯，他以永城县为中心，流动巡迴于豫皖苏三省交界的县城和山乡。经常上演《崇祯吊死煤山》、《洪昌府》、《五台山》、《司马懿探山》、《蝴蝶杯》、《焚琴》、《借东风》、《草船借箭》等须生剧目。他塑造的人物，端壮典雅，落落大方，超尘出俗。时至今日，永城邙山一带的老人谈起丁气儿，便伸出大姆指说：“咯叭哩！”（即好的很）。

一九四二年，丁气儿在安徽省宿县临涣集演出，散戏之后，外出喝茶，因早期的“桃色”事件，被一名汉奸枪杀。终年五十五岁。

李克剑

李克剑、艺名麻拉，男、（1890—1959）豫剧黑脸演员。江苏省丰县李寨人，系梆子戏艺人家庭出身。十三岁入安徽省砀山县唐寨唐家科班。三年出科，入夏邑县火店集王家戏班，因嗓音洪亮，响遍一方。山东省单县戏班以二十块大洋邀请。到单县不久变声，边打大锣边练腔。一九〇八年，变声期过，嗓音宽。胜过童声。登台演唱一鸣惊人。后入永城县衙六班，搭班献艺，直至一九三八年，

麻拉经常上演《严海斗》、《黑下山》、《红打朝》、《黑打朝》、《花打朝》、《铡赵王》、《天仙箒》、《反徐州》、《平霍州》等剧目。他文武兼备，唱做俱佳，表演细腻，武功精湛。尤以《严海斗》之严嵩、《黑下山》之赵公明最为拿手。饰严嵩时，根据人物性格的不同变化，每次下场都要修改脸谱，刻画奸诈、阴险的形像，入木三分，咄咄逼人，同台演出的演员和台下观众，无不倒吸凉气。博得豫东名须生刘传道等人的称赞。他扮演的赵公明，身扎硬靠，边唱边舞，在一次下场时，手持短鞭，抛鞭向上，打至舞台上方的大蓬顶（高台演出），转身起旋子。恰好旋飞落地，接鞭收势，按鞭亮相，干净利落。充分显示出赵公明威武雄壮的大将气概。

一九三八年，日寇侵占永城县城，县衙六班解体，李一直在永、夏两县乡下教班演戏。一九五一年，年逾花甲，应永城县薛湖区之邀请，教班八年。一九五九年回丰县老家病故，终年六十九岁。

贾荫堂

贾荫堂、男、（1893—1968）山东济宁人。家贫、随父逃荒至开封市，靠做工度日。解放前，历任开封市相国寺警察队长、湖

北省沙市公安局局长、抗战初起在国民党新编第五师参加过震撼世界的台儿庄战役，抗战胜利后曾在国民党开封市膳后救济分署任职。

贾荫堂爱唱戏，酷爱戏曲事业，虽非科班演员，却与戏曲界名流建立了深厚的友谊。他与京剧界的梅兰芳、马连良、马最良，豫剧界的樊粹庭、王镇南、赵义庭、陈素真常香玉、马金凤、崔兰田等人交往甚密。在京剧演唱技巧上曾受京剧名角杨小楼等人的指导，从而成为造诣颇深的业余京剧票友，在相国寺内曾获“票友队长”之称誉。

二十年代初，贾自备丝竹管弦、导具服装，倡议兴办京剧“康乐社”，举行义演活动。曾主演《拿高登》、《平贵别窑》、《鸟盆记》、《五雷阵》、《战蒲关》等京剧剧目。

一九三八年，京剧名演员梅兰芳先生为抗日募捐来汴公演，受到亲日分子的恐吓，危及梅先生的生命安全。贾恰在家中，闻讯而出，极力保护。并将幼子伴随梅先生身傍寸步不离。坚定的说：“一旦遇到刺客，俺爷俩保你一条命！”梅先生曾于贾父子合影留念，以檀香折扇、戏剧服装道具等厚赠之，至沪后，并邀贾前往款待。

建国后，贾将自己的全部戏衣导具捐赠给河南省大众剧团。一九五二年只身一人到商丘市红星剧校任教，为该校制订了练功制度，他早起晚睡，唱、念、表演，一招一式，一字一句，言传身教，处处从严。为红星剧校——商丘市豫剧团加工排练了保留剧目《白蛇传》、《张羽煮海》、《状元打更》、《金碗钗》、《牛郎织女》、《陈妙常》、《画皮》、《白莲花》。贾在一九五八、一九六三为商丘市培养了两届戏训班学员。一九六六年，贾七十三岁，年事日高，力不能支，退休回汴。一九六八年病故，享年七十三岁。

唐玉成

唐玉成，原名子信，豫剧演员。人称“红脸王”，男（1895～1973），河南省虞城县利民乡申台寺村人。家贫，父早丧，随母迁居本县贾寨乡菜园孙楼村外祖父家。

十岁入坐唱子弟班，学豫剧。攻花面，改老生。不久，赴夏邑县“小班”正式学戏，拜“科马”（即况凤仙）为师。满师后入程家班。一九二〇年，入归德府（商丘县）冯垛红脸为首的戏班，拜冯为师。三十年代，曾多次拜访夏邑县大三班的名红脸孙门（孙照登），一九三八年，虞城沦陷，唐红脸和花脸王彦山（花来韵、一把鞭）、彩旦张永兰（刘二摆腔）共同在艰难坎坷道路上奔走在朱集镇（今商丘市）乡村。一九四九年春，全班改建为虞城县人民剧团。

一九六二年，应邀参加了河南省名老艺人会演大会，他献演《火烧姬信》、《地塘板》、《文王跑坡》等戏。主要唱段录音，灌唱片。省文化局付局长冯纪汉称他为豫剧的“麒麟童”。

唐红脸的表演细腻，追求艺术的真实美，不故作姿态，卖弄噱头，端庄潇洒，松驰自如。所塑造的纪信等人物，个性鲜明，栩栩如生。他演出的剧目，不下百出。传统剧目有：《火烧纪信》、《临潼山》、《文王跑坡》、《两狼山》、《白玉杯》、《白塔寺》、《闯幽州》、《南顿县》、《取成都》、《杨河堂》、《反徐州》、《地塘板》、以及全部《刘公案》。新编古代戏：《李闯王》、《将相和》、《九件衣》。现代戏：《王贵与李香香》、《小女婿》、《白毛女》、《传枪》等。他初师“科马”，又投冯垛，再拜“孙门”。博采众长。在豫剧的声腔艺术上，形成了豫东调男声唱腔一大流派。他的唱腔别具一格，本腔吐字、假本音甩腔，先低后高，高低搭配，有说有唱，边说边唱，说唱结合。在感情的控制方面，扬抑得体，顿挫有制，强弱

适度，紧慢恰当，闪腾跳跃，收韵行腔，运用得巧妙灵活。特别是他那颤颤巍巍，如泣如诉的寒韵（又称寒调）更是催人泪下，动人肺腑。演唱的实践，使他日趋成熟，名噪苏鲁豫皖诸省。“红脸王”的美称家喻户晓。不少慕名者前来拜师。

唐红脸一生清白，被选为虞城县人民代表大会代表和虞城县第三届人民委员会委员。“文革”期间，被诬为“大戏霸”、“大地主”、“毒品犯”（指唱旧戏）。扣发工资，生活无着，一九七三年五月含冤去世。终年七十八岁。一九七八年当地政府为其平反昭雪。

李振乾

李振乾，又名怀印，男，豫剧演员，（1895~1974）。原籍安徽省砀山县南关，后迁居下邑县杨集。幼时跟父母做小生意，十四岁入当地豫剧花脸玩友班唱，十九岁入夏邑县程老鹅窝“龙虎班”，一九一七年入夏邑县三班，并先后在永城六班，虞城县周家班，马牧集张家班搭班。一九四四年仍回夏邑县三班，新中国成立后随三班改建为夏邑县人民剧团。

李经演剧目很多，所演《芦花荡》、《张飞滚鼓》、《铡赵王》、《豹头山》、《马龙记》等给观众留下较深印象。他作戏认真细腻，一丝不苟。待定装后，面壁而坐，闭目养神，一旦出场，生龙活虎。《芦花荡》张飞的脸谱，幽默中带有微笑，初次上场，以腰包掩面，行至前台中，突然亮相，以双手分开黑髯，鸣呀呀打马嘶响舌儿，声如洪钟，使全场观者大为振惊，生动塑造了张飞暴躁诙谐的性格，被誉为“活张飞”。

李因住医院作过手术，晚年身体欠佳。一九六〇年（六十七岁）离开舞台，一九七四年春病故。终年八十一岁。

桑殿杰

桑殿杰（艺名白菜心），豫剧旦角演员。男，河南鹿邑县人，生于公元1898年，书香世家，幼年读完五经四书。热爱文艺，因唱戏受到家父指责，二十二岁时离家，投段德福为师，后进商丘白寺集科班（即十四科）学唱旦角，三年出师，留本科唱戏。事隔三年，又让其长子桑志修、次子桑建修也同时进了科班。又三年过后，其子出科，留在白寺集小班唱戏。管主胡玉芳有意让白菜心与其子桑建修对戏，结果父有意让子，儿子把父亲对败了。因此观众就把白菜心改称“老白菜”，次子桑修建成了“小白菜”。从此，“老白菜”、“小白菜”誉响豫东。

桑殿杰一生上演过几百个剧目，他的拿手戏是：《白马告状》、《贺后骂殿》、《坐轿》、《对花枪》、《穆桂英挂帅》等。他初学戏时，老师教唱“讴”声甚多，后来，他认为这种“讴”声需加改革，那种死板的“二八板”两句一叫锣的唱法也需加改革。他带着强烈的改革欲望，首先把旦角声腔的“讴”声在商丘革去了。其次，在他的实践中，逐字逐句的创出“二八连板”的唱法。以后又在流水板、垛子板中创出了许多前所未有的声腔模式。他改革唱腔，是根据人物感情的需要，从不无的放矢，从而，形成了他的固定唱法。

桑殿杰不但对唱腔的运用十分讲究，而且对于唱词也善于推敲，传统唱词中有不合适之处，他认真修改。他还根据古典小说改编了剧本《彩云球》、《访苏州》。

桑殿杰在商丘“八班”多年。具有高尚的艺德，一贯团结同行，虚心求教。对子女要求甚严，他严禁儿子阅读淫秽低下书籍。教导儿子“认真唱戏，清白做人”。日寇入商，他弃家去汴，在开封火神庙唱戏二年。

新中国成立后曾在商丘县豫剧团传艺，不久随儿子到洛

阳，先后教出五届学生，如王文惠、曾广兰、许清芝等人。1958年被邀往中央歌舞剧院讲授地方戏的唱腔发声，受到称赞。1980年卒于洛阳，终年82岁。

万化江

万化江，，艺名“搵倒山”，男，（1898~1960）自幼唱曲子，后为清音戏创始人。永城县裴桥乡万楼村人。父早丧，家贫，十四岁拜万春泰（琴书艺人）为师。学演唱，兼习丝弦。尊师好学，半年可随师演唱。首演小段《马前泼水》初露头角，十八岁成名。年逾三十技艺成熟，其唱腔好，嘴头巧，吐字清，群众赞誉为“搵倒山”远近村镇邀请者应接不暇，收入增多，生活较富裕，如遇难者登门求援，解囊相助来访求艺者，热心传授。

一九四〇年，赴汴演出，见到“洛阳曲子”、河南坠子”等由地摊演出的曲艺改为登台演出的戏，很受启发。回永城以后，自费请梆子戏艺人任教，收学员二十余人，在永城县马桥乡的常集办起清音戏科班。一九四一年冬，发展、创建的新生剧种——清音戏登上了舞台。万化江所建科班，革了改封建科班的师徒关系，科班内从不责打犯了错误的学徒，如批评得过重了，万老师还疼得暗暗落泪。为保护学徒，万夜晚堵门下榻，以防不测。有越轨行为者，万苦口婆心谆谆劝导。许多年来，清音班一直保持着情同父子的师徒关系，在万老师的培育下，先后有六十多人成名出科。如邹孝军（旦行），黄文秀（旦行），苏丰端（生行），陈万金（丑行）等都是较有名气的清音戏演员。

一九四七年，清音戏首次远行到亳县献艺，上演他亲授的《王天宝下苏州》，一举轰动亳县城乡。一九四八年到鹿邑、太康、通许，尉氏、柘城等县演出，观众情绪很高。一九五一年，他亲率一班高徒，到涡阳，蒙城、界首、风台等城乡巡回演出，扩大了新剧种的影响。一九六〇年万化江卧病不起，与世长辞。终年六

十二岁。

刘 志 兰

刘志兰，男，（1902~1947）豫剧演员，原籍鹿邑县白马义小张庄村人，本姓张。一岁父去世。其母改嫁于大红脸刘万清，改张姓为刘姓更张孩为刘娃。方五岁，就跟班学戏，学唱小黑脸，十七岁变声，不能演唱，刘情绪低落，常至亳县河下听坠子《刘公案》甚感兴趣。1924年，刘娃随戏班到朱集（今商丘市）戏院演出，阵容不佳，院主厌之，又与商丘县老班（主演宫保）打对台，观众甚少，全班有饿肚的危险，刘娃与大红脸张海清商量，创造性的将曲艺节目《刘公案》搬上戏曲舞台，由刘娃念词、排戏，彻夜不眠，从此豫剧《刘公案》连台本戏搬上舞台并轰动张集。张海清因连日演唱嗓子支持不了，刘娃接替张海清饰演刘庸，刘娃根据自己的嗓音特点借助坠子的演唱风格，边说边唱，半说半唱。刘娃的名声大震院主送来糕点、鸦片、以资慰劳。商丘府八班由妞掌班出头，重金邀刘芝兰搭班。经济收入日渐增多。吸毒成瘾逐渐将身体搞垮了，1947年，在“九间楼”一病不起，于世长辞。

刘芝兰虽然离开了豫东的舞台，但经他苦心创造的豫剧连台本戏《刘公案》，至今在豫东盛演不衰。

王 汉 臣

王汉臣，艺名“大红脸”，男，（1913~1984）江苏丰县人，幼时家贫，八岁跟父王朝彬学唱花鼓。嗓子、身材具佳，十三岁即成为出色的花鼓演员。一九三〇年，参加“大兴班”，一九四三年，任国民党骑兵第八师昆仑剧团付主任。一九五二年以来，任商丘市人民剧团、商丘四平调剧团付团长等职。

王汉臣天资聪明，事业心很强，他创造的四平调男声唱

腔，铿锵、明快、苍劲、豪放，长于塑造端庄潇洒、朴实大方的艺术形象。他主演的《屈原》、《金鞭记》、《文天祥》、《岳飞传》、《郑成功》、《孙安动本》、《八一风暴》、《三里湾》、《白求恩》等一百多出剧目，显示了他高超的唱念技巧和独特的艺术风格，给人们留下了难忘的印象。一九五六年河南省首届戏曲会演时在四平调参赛剧目《陈三两爬堂》中饰演陈奎，荣获演员二等奖。一九六四年被吸收为中国剧协河南分会会员。

王汉臣一生为花鼓戏从地摊演出到四平调剧种创建和发展贡献了毕生力量。从一九三〇年开始，他拜见京剧名流，投师访友，为提高花鼓戏的念白、化装、表演的规范化而不辞辛苦，促使花鼓戏向正规戏曲演出形式靠拢。一九四五年，在昆仑剧团，他和郭玉振、刘汉培、杨子智、燕玉成等人一起，为研制四平调的音乐、唱腔、打击乐的配合等方面作出了贡献；一九五二年以后，努力增添四平调剧种的演出剧目。一九七九年，四平调的演员、职员、剧种遭受了“文革”的十年浩劫之后，元气大伤，为振兴本剧种，加快剧种音乐的发展，他提供了大量的研究资料。虽年逾花甲，走访苏、鲁、豫、皖兄弟剧团，为八〇、八二、八三年三次召开的《四平调音乐座谈会》收集了大量的资料，为《中国戏曲集成，四平调音乐》的完成做了大量的工作。一九八四年，终因一生劳苦，卧病不起。临终之际，还恳切地嘱咐：“死后一定要把《四平调音乐》两卷书安放在枕下，纵在九泉之下，也希望看到剧种的兴旺发达！”

万子琰

万子琰，男，（1917～1961）山东曹县人。幼读私塾，喜爱作画，天资聪颖，才学过人，深得师友之崇爱。一九四五年逃荒到商丘市，充当街道文书。一九五〇年，商丘市工商联聘任以文墨职员。一九五三年，秋入商丘市红星剧校任画师，为该校首任

的舞美设计。

一九五三年秋，万以为有了安身立命之地，以强烈的兴致，施展其绘画的才华。首先设计制作了《白蛇传》、《牛郎织女》两戏的灯光布景，赢得了观众的好评。随着演出活动的频繁，视野开扩，阅历渐广，绘制艺术日渐提高。他溶中国水彩画、西洋油画之特点于一身，集浮雕、泥塑之技巧于切末之中，设计制作了《张羽煮海》、《陈妙常》、《李闯王》、《屈原》、《画皮》、《马兰花》、《白莲花》等二十多出戏的布景，道具、人物造形，为剧团节约了大量资金，并取得了惊人的艺术效果。在《李闯王》一剧里，以麻包、粗布、硬纸、木料等原料，制成全剧将士的服装、头盔、各种兵刃。在《屈原》、《画皮》、《马兰花》的服装、道具制作中，运用泥塑艺术制成大头、面具、鬼头、栩栩如生。神话剧《白莲花》的演出，当帷幕启开，眼见山青水秀，鸟语花香，目睹者顿感心旷神怡，似入仙境。一股云烟喷过，缓缓张开的莲花嫩蕊之中，白莲仙女飘然而出！为全剧增添了诗情画意。

一九五七年，排练《金婉钗》时，从剧本整理到舞美设计制作，熔铸了他半生的艺术精华，达到了艺术创造的高峰。正当人们夸赞《金婉钗》演出之盛时“反右”开始，以莫须有的罪名将他划为“辩论对象”，连续批判斗争。满腔艺术创造的热情，被一场冰霜摧残罄尽。

一九六〇年因患严重的糖尿病，被劝退职后，生活无着，抱病以卖字画为生。一九六一年，年仅四十四岁，因贫病，悲愤交加，与世长辞！

杜志远

杜志远，男，（1920～1972），原名杜永福，河南开封市人。曾任教师，一九五三年调红星剧校任文化教员，深受学员爱戴。

一九五四年，他与郭振业合作改编的《胭脂》、《马兰花》等戏，获得意外成功。他又将鲁迅名著《阿Q正传》改编成戏曲剧本，搬上豫剧舞台。一九五八年，他执笔创作的现代剧目《创举》先后在省、地会演中获奖，剧本由河南人民出版社出版。此后又创作、改编了《姑嫂争灯》、《红箱记》、《赤胆忠心》、《南海长城》等十多个戏曲剧本。一九七二年卒，终年五十二岁。

商丘地区创作剧目、流行剧目选介

（商丘地区戏曲志编辑部供稿）

剧目的创作、上演状况，反映着戏剧的兴衰和观众的好、恶，选取商丘地区部分自创、和比较流行的剧目作以介绍，如果读者能够从中看出商丘地区戏剧事业一定时期的发展动向，则是我们所期望的效果。

跑汴京

原名《阴阳报》，豫剧传统戏，京剧叫《八件衣》。一九七九年经河南省豫剧院一团赵藉身改编整理后上演并改名为《跑汴京》，商丘地区豫剧团同年按赵本演出。此剧情节曲折，行当齐全，大段唱腔多。吴心平扮演包拯唱腔浑厚、吐字清晰，出场二八板，每唱到：访一访哪员官贪赃讹诈，查一查哪家臣知法犯法，是王孙是公卿把法犯下，难逃我青锋刃三口铜铡……甩腔时必得观众喝彩。

豆巧姐由青年演员张素贞扮演，堂口对嫁衣时一唱百句，与包拯对口，流利婉转，声音清脆，吐字巧妙，颇受广大观众好评。

花郎仁义由夏登路饰演，他表演幽默、风趣活泼、唱腔流畅，发扬了豫剧丑角表演的传统风格，深受观众欢迎。

此剧在表演方面，大量利用传统程式。豆九成与豆巧姐奔赴汴京告状，路途一场，老生豆九成用上了大量的髯口功、水袖功、台步功、身段功，豆巧姐云步、蹉步、翻身、卧鱼儿等动作娴熟。老生李自珍、小旦张素贞的唱腔和表演都常获得热烈的掌声。

两顶小轿也是采取豫剧传统表演的虚拟动作，优美多姿，配以高音唢呐，颇有地方特色。在豫东地区久演不衰。

社长的女儿

社长的养女林继红是革命烈士的遗孤，从园艺专科学校毕业后回乡劳动，想为社会主义建设做一番不平凡的事业。因为自身的幼稚又不知身世不明家事，与杀害自己父亲的地主的儿子蒋为民相爱。蒋母老狐狸知道后，想把社长的女儿娶到家，企图借机摘掉地主帽子，可成为干部家属，她首先抓住继红小不懂阶级斗争的弱点，又利用马落驹事件，假分家、偷梁换柱、编造谎言，欺骗小红，兴风作浪，让儿子与继红私逃。社长了解情况后，带领群众赶到，待他们逃到烈士陵园继红的父亲墓前时，社长赶到，讲明家世，利用事实，教育了继红。老狐狸又破坏生产，被公安部门抓获，蒋为民看清了妈妈的反动本质后，决心站到人民一边，与家庭划清界限。

全剧共分六场：

第一场：你首先应是当一个农民

第二场：姐姐做得对

第三场：船哪里弯着

第四场：在迷途徘徊

第五场：爸爸！女儿向您宣誓

第六场：因为我是贫农的女儿

此剧主要反映阶级斗争的客观存在和资产阶级与无产阶级争

夺下一代青年接班人问题，故而当时在全国引起很大轰动。它的内容因写当时大抓阶级斗争的政治形势，因而国务院总理周恩来观看了该剧的演出并接见了作者与导演以及剧团领导人。

编剧：张 宇 瑞

导演：韦 震、严承信

音乐：郭成林、范 统

曹新华、李一如

花桂荣、许宽德

舞美：方 才

舞蹈设计：铁 照 义

主 要 演 员

社 长：吴 心 平 小胖子：宋晓钟、汪贯忠

妈 妈：林 素 兰 铁 牛：王 振 邦

林秀青：王广英、刘佳歌 工分迷：周 秀 兰

林继红：张秀芝、段 青 蒋为民：严 承 信

老兵爷：胡兆生、李洪恩 老狐狸：阮 靖

此剧上演后，不仅轰动豫东，而且很快流行全国，不少报刊杂志纷纷刊登评介文章。

姐 妹 告 状

原名《对绣鞋》，是传统豫剧《王定保借当》中的一折。因为全剧的精华部分，故事梗概及大段的唱腔技巧全在《对绣鞋》一场，故而其他剧种也都只演此一折。如二夹弦、道情班都不演全剧。从三十年代以来，豫东名艺人张秀兰（艺名老少迷），以此剧久享盛名。1956年曾参加河南省第一届戏曲观摩会演并光荣获奖。1960年经专团赵学理整理演出定名《姐妹告状》。

故事叙述王定保自幼与表妹张纯姐定亲，定保在南学攻书，被人引诱赌博亏输，无奈去寻纯姐借贷，纯姐暗将嫁衣八件交定保典当银钱还债，因匆忙不慎将绣鞋一只裹入包袱中。适逢恶霸李武举查点当铺，恰迂定保，遂依仗权势，诬良为盗，将定保送官究办。县令受贿将定保杖责收监。纯姐闻讯，急同堂妹张纶姐二人星夜赶奔县城，在县衙门前机智地认老班头李狗为义父。在李狗的指引下，衙前击鼓喊冤，当堂与县令对执，丝毫不差，县令无言以对，只得放出王定保。

此戏属唱功戏，是纯豫东的唱法。节奏刚毅明快。婉转俏丽，发挥了豫东调大段二八板唱腔适用于叙事描物的特点。叙事有情感，描物有声有色。如唱到学生们执骰子的情形：……把骰子抓本到手里边，吐！（吐唾沫状）先给骰子洗了个脸，搓、搓、搓哩搓又搓，团、团，团哩团又团、哗啦哗扳本到盆里边，四个子转了一个哪儿（弹舌）楞等园，哪儿楞登园……只说它来个六、六六六六六，谁知它来了一个瞎眼子三……对绣鞋时的唱腔更为俏丽巧妙，演员要有嘴上功夫，要字清板稳。唱词通俗易懂，接近生活，接近语言。两个小旦的出场台步、跪步等表演也须洒脱利落，体现出泼辣活泼、机智大胆的农村姑娘的鲜明形象。深受豫东广大观众欢迎，是专团保留节目之一。

回龙传（十本）

《回龙传》又名《王华买爹》是“坠琴剧团的保留剧目，全剧共分十本。

一本：《王华买爹》

大宋仁宗皇帝身患重病，无人继位，八贤王三十年前带狄李二后苏州游玩，狄太后生一奇胎扔进江中，被渔户王彩捞上船去

抚养成人，八千岁苏州访子，大街上迁见卖鱼的王华，酒后王华将八千岁买回家中。

二本：《王华卖子》

八千岁到王华家中后，半月吃光了王华的全部家产，八千岁脱下滚龙马褂让王华进城典当，当铺掌柜呈报公堂，把千岁抓进监牢，为了孝敬老父，王华夫妇将金梁玉柱两个儿子卖掉。

三本：《铜打刘文进》

八贤王在南监修书、命王华进京搬兵、不料中途丢失书信，大司马刘文进将王华推出斩首，中军田镇官救了王华，回到苏州监牢，八贤王二次修书并赐挂面金铜命王华带进京都、王华二进司马府痛打刘文进。

四本：《杨秀英探监》

刘文进恼羞成怒、把王华困在府内，并命田虎害死王华，埋进包拯府内，八千岁在苏州久盼王华不归，又修下书信命杨秀英（王华的妻子）到娘家杨天官府中搬兵、杨天官不解其意把杨秀英赶出府去。

五本：《杨秀英进京》

八贤王又修书信命杨秀英进京去见狄太后，不幸、在途中迁见刁鬼拐卖秀英，多亏家院张忠助杨秀英女扮男装跑出虎口，日落西山，借宿于李巡抚府中，李巡抚爱其品貌，将小女美荣许配秀英为婚，洞房之中真相大白，李巡抚派来福护送杨秀英进京。

六本：《查找王华》

狄后接到八贤王的书信心如火焚、遂到司马府中索要王华，刘文进矢口否认，并诬陷王华进入包府、狄后又到包府索要王华，包拯与刘文进金殿打赌、仁宗传旨搜查包刘二府，结果在包府搜出死尸一具、杨秀英辨认不是王华，仁宗赦免包拯，并传旨命包拯查找王华。

七本《审田虎》

刘文进阴谋未能得逞、遂提审田虎、田虎为保护王华拒不招认、被刘文进活活打死，抛尸荒郊。其妻刘月娥将田虎救活并让丈夫到南清宫告状，狄后修书命田虎去找包拯、包拯夜审田虎，找到了王华的下落。

八本：《父子会》

原来王华被田虎救到家内，病魔缠身。耽误了行期，如今病愈、趁刘月娥进京寻夫之时，返回苏州，中途迁来福，二人结拜同行。刘文进又勾通高山寨主庞代杀了苏州知府高登、劫去八贤王、金梁玉柱闻讯急忙进京找父、中途父子相会。

九本：《铡刘文进》

八贤王被山寨朱亚昌救出，回京路上迁见包拯二人一同上殿，仁宗传旨搜查刘府，包拯在刘府搜出洼面金铜。刘文进陷害千岁证据确凿、遂奏请仁宗圣旨、铡了刘文进。

十本：《王华大登殿》

仁宗晏驾、包拯接回小千岁王华、合家团圆选定良辰吉日、登上宝殿。

《回龙传》由曲艺老艺人马忠臣改编为剧本、柘城坠琴剧团演出，此剧情节曲折生动、富有民间生活气息、而且唱词通俗，颇受观众欢迎。自公元1978年，搬上舞台后、巡回演出于柘城、睢县、宁陵、鹿邑、商丘、于城、夏邑、民权、兰考、开封、太康、杞县、平顶山、曹县、单县等地，场场暴满。商丘县一退休老工人说“三天不吃饭、也要看回龙传”，柘城县后李楼农民高天柱说“没钱卖俩秫秸，也要看王华买爹”由此可见《回龙传》在观众心目中影响之深。

老 征 东

《老征东》是豫剧常演剧目，是柘城县大公义班花桂荣的拿手好戏。建国后由男旦曹清芳扮演穆桂英。在开封、郑州、洛阳等地演出，均受到观众的热烈欢迎。自从宋词为马金凤整理了《穆桂英挂帅》剧本。柘城县剧团也按整理剧本演出，删去了安王、安金定两个人物。全剧到《大帐》结束。

提 寇 准

《提寇准》是豫剧小生应工戏，“爬朝”一场，一人就要唱三十多分钟。三次裁板转慢板，观清官匾时唱做结合，并运用眼神，帽翅以表现其潇洒。晋升西台御史后，唱流水转裁板转金勾挂慢板，并配合肩扛笏板单腿独立的动作，飘飘然犹如登云。见八贤王时整冠束带，掸尘，提靴，接着跪步参拜，都与唱腔紧密结合，必须有坚实的唱工与做工方能胜任。

赵德芳一角为老生，念白尤为重要，与寇准配合默契。在“请教”“夜审”几场戏中，许多对话非常风趣，公元1962年4月柘城县豫剧团李承德演唱此剧，在河南省广播电台录音，由河南省广播电台和中央人民广播电台播放。

刀劈杨藩

《刀劈杨藩》别名《白马关》。

《刀劈杨藩》是豫东最流行的剧目之一。樊梨花一角虽为帅

旦，但青衣、小旦、刀马旦皆可应工。上半部以唱工为主，薛府和教场，都有大段唱腔，“辕门外三吹并三打，在后堂走出樊梨花……”为河南观众所熟悉。“两碰头”（樊梨花与杨藩会阵）

“三碰头”（樊梨花、杨藩、薛丁山三人会阵）与“追马”“刀劈”几场戏中，唱做皆重，并有刀花武工表演。杨藩为马上红脸，唱做并重，气色尤为重要。在“两碰头”一场，樊梨花唱大板戏时，杨藩要配合其节奏，做出不同的持枪身段。“追马”

“刀劈”要运用武工和僵尸表演。薛丁山为武生，前半部戏不多，主要做工在“城头”“三碰头”“追马”“刀劈”几场，有枪花“落马”“盘马”等表演。该剧在豫东城乡演出颇受观众欢迎。

反 阳 河

《反阳河》又名《阳河堂》有的分为两部演出，上部为《反阳河》，下部为《阳河堂》。

晋朝时，有马太师勾结李武军造反，朝廷传旨，命常太谷挂印为帅，常太谷之婿杨玉尊为正先行，马太师之三子马豹为副先行，杨玉尊在阵前将李武军打落马下，李跪地求饶。并取出马太师书信作证，常太谷杨玉尊带李武军回朝，不料李武军行至殿角被马豹一剑刺死，晋主虽知马太师蓄谋反叛。但因其女正在宫中得宠，不便加罪，遂各赐封赏以平息风波。

杨玉尊官封为九门提督，御街夸官，行走太师府前，遇马豹拦路寻衅闹事。杨玉尊大怒，二人相斗，杨玉尊将马豹一撕两半回府后向其父杨文舜二叔杨文坚，三叔杨无敌诉说此事，其父叔大惊。杨文舜欲绑杨玉尊上殿请罪，杨无敌不愿，劝其兄携家造反。正在这时常太谷来到杨府传旨要带杨玉尊上殿请罪，杨府各女眷也闻讯来到前厅，共劝常太谷放杨门一家逃走，常太谷之女常

金花激其父保杨家满门反出京城，直奔阳河堂投奔老将杨门都，杨门都怜惜孙孙，遂带兵至京城捉住马太师及其两个儿子，弄清马太师勾结李武军造反的真相，马氏父子均被斩首，杨门一家官复原职。

豫东观众非常喜爱《反阳河》这个剧目，观众多称“一炮崩出仨红脸”（即在杨氏三弟兄上场前先放炮，杨氏三弟兄均勾红脸。扎大靠穴襟、大盔额子，甚是威风。故观众有此说）

“反阳河”行当齐全，大板唱腔调子激昂，在“反府”一场中三个红脸（杨氏三弟兄）一个小生（杨玉尊），三个青衣（杨家三夫人），一个小旦（常金花），一个黑脸（常太谷），众人咬口唱，为“乱八句”非常热闹，豫东观众尤为喜爱。

公元1962年四月豫东名老艺人组成赴省演出团，以“反阳河”为开炮戏。豫东红脸王唐玉成饰杨门都，燕守立宋天福、杨启超分别饰杨氏三弟兄。王文才（艺名金马驹子）饰常太谷，柘城县豫剧团演员李秀玲、李承德分别饰大夫人和晋帝。在省会演出时获得省会文艺界和广大观众的热烈欢迎。

《血溅乌纱》

新编历史剧，系本市创作组宋崇舜、满自强创作，曾获优秀创作奖。1980年由商丘市豫剧团首演。

剧本写新任河阳知府严天民误斩刘松后，察知有疑，不顾身家安危，不徇裙带私情，求实求严，复查此案，终擒罪犯，冤案大白。后，自愧，乃伏剑殉法。

该剧演出，观众声泪俱下，对剧中高亢、激越的唱腔，理正词严的大段念白，常常为之拍手叫好！著名剧作家吴祖光声称此剧是“河南的一颗卫星”！中国评剧院、上海越剧院、广东粤

剧院等十多个剧种的二十多个院、团移植演出。1985年广东粤剧院还将此剧带到美国洛杉矶演出。同年省电台、电视台录音、录像。

同时，市豫剧团所属的青年豫剧团将剧中伏剑徇法一节改为自缚请罪、代罪尽职的结尾，改名《法剑》严天民改扮小生，特邀上海戏剧学院教师杨关星导演，本团申桂珠为助理导演，蒋云声任音乐设计。特邀上海戏剧学院教师丁加生、潘家瑜、著名昆腔表演艺术家方传芸、化妆专家陈绍周分别担任舞美设计、艺术指导。该剧在上海演出，也颇受赞赏。上海剧协为此剧的演出召开了座谈会。

剧中人严天民由张红梅扮演；程氏由张淑秀扮演；刘少英由张卫华扮演。

该剧曾在文艺界引起不同反响和争论，发表许多评论文章。中国唱片社将该剧录音灌制唱片。

《血溅乌纱》导演：岳鸿显

音乐设计：蒋云声、岳鸿显、夏春季

舞美设计：张海山、赵中立

剧中人严天民由刘忠河扮演；程氏由黄爱菊扮演；刘少英由申桂兰扮演；贾水镜由孟庆刚扮演。

《打 金 枝》

商丘市豫剧团演出的《打金枝》，源于山西晋剧。历经艺人实践，已成为豫东观众所喜闻乐见的传统剧目，市豫剧团曾先后两次排演。1954年首次排演，以轻快的节奏、浓厚的情趣，博得观众的喜爱，成为常演的剧目之一。

1977年整理出新重排后，至今已演二千余场，仍盛况不衰。剧本写郭子仪之子郭暖与升平公主李君蕊婚后不久，恰值郭子仪寿辰，他的子、婿夫妻双双前往拜寿，唯有李君蕊仰仗公主身份拒不前往，并出言不逊，郭暖一怒打了公主。李君蕊恼羞成怒，进宫告状。郭子仪知悉，即绑子请罪，唐王为顾社稷，赦免了郭暖，并加官晋爵。皇后分别向郭暖和公主进行劝说和开导，小夫妇终于重归于好。

该剧妙趣横生，人物个性鲜明，很富有生活情趣。曾于1980年参加省首届豫剧流派调演，轰动省城。省电台、电视台，中央电台、电视台都进行了录音、录像，在全国播放；中国唱片社灌制了唱片。河南人民美术出版社出版了四幅条屏年画。

从一份家谱推论豫剧形成期

朱 亚 卿

豫剧的形成期究系何时，众说纷纭。

笔者在编纂戏曲志的工作中，为进一步探考建国前科班之史实，以充实编写戏曲艺术教育篇目时，曾专程探访了前在我校任教（唱念课）五年的老教师刘传道（简介附后）。据其本人回忆，为笔者提供出多方面的大量资料。今将有关其科班的蒋门家谱部分，整理摘录于后，以作探索、讨论研究豫剧形成期究系何时的佐证和借鉴。刘传道是这样说的：

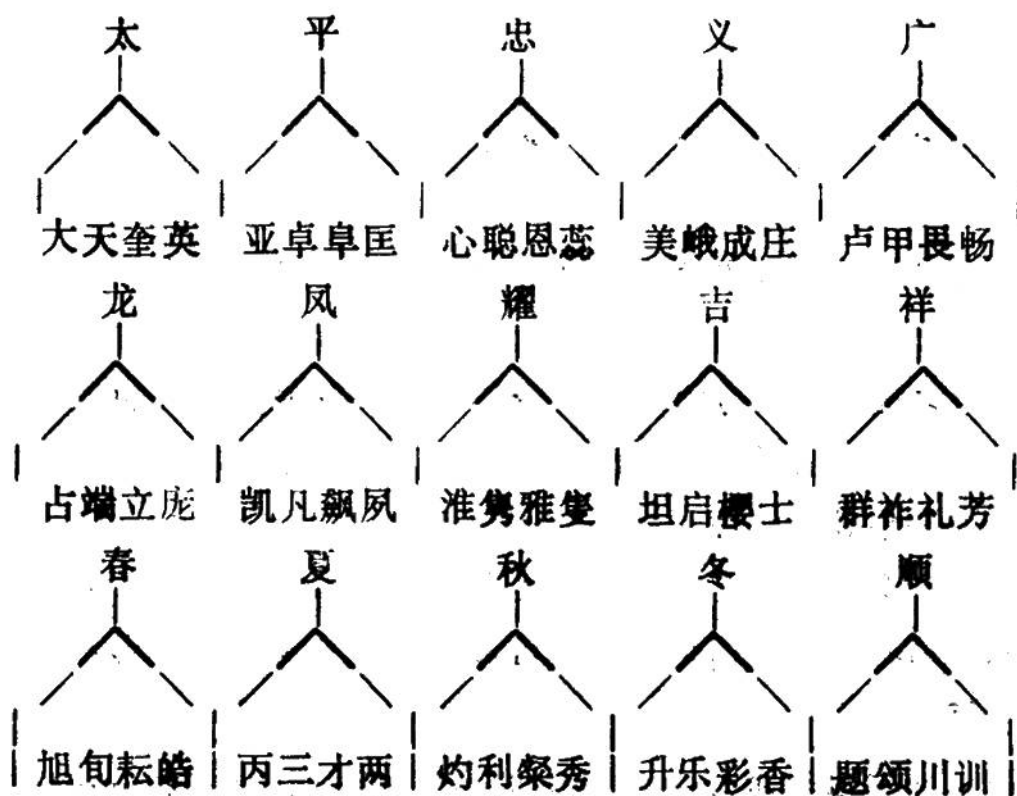
“我（刘传道）幼时学戏，是在夏邑县白庙集科班。老师有蔡子敬，宿又顺等。因我们这一科是“翠”字辈的，所以入科后老师又给我取名为“翠彬”。我的老师蔡子敬，夏邑马头寺人，有文化，抄了很多戏本，会很多戏，还会算卦。他家放有一份师

门家谱，说是在山东曹县大师爷处抄的。这份家谱中的字辈是每五个字为一句，共十五句五十个字，也就是五十代。再往后，又按五十个字中每个字的偏旁部首，各衍化出四个字，每个字为一科，总共计有二百五十个字。从第一代（辈）开始，凡本门科班弟子，均须以此谱辈辈顺序沿袭。这份家谱中的二百五十个字，很顺韵易记。我不识字，但记性很好，是师妹小兰念给我听记下来的。就象记戏词一样，也很有意思，所以还能回想起来。

五十个字（辈）是：

太平忠义广	龙凤耀吉祥
春夏秋冬顺	福禄寿延长
麒麟登峰岭	江河汇海洋
开科全兴旺	金银玉满堂
喜照明月亮	鸿羽敬贤良

由此五十个字里，每个字衍化出的四个字为四科，下面列表叙出：



福	禄	寿	延	长
田祯思昌	灵祖雪耻	古可臻邦	廷乃迪建	尧正布光

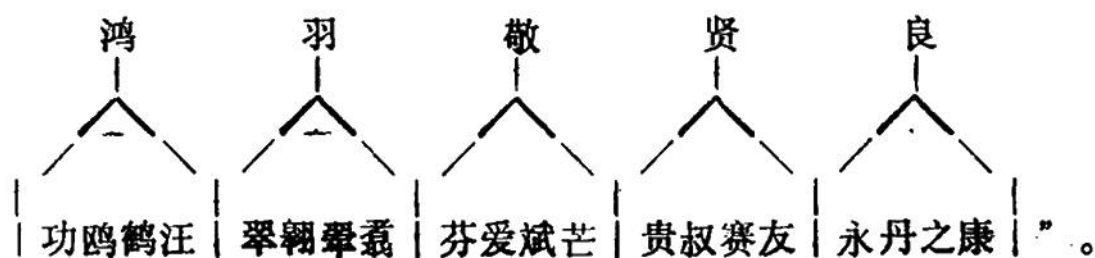
麒	麟	登	峰	岭
序廉庚庆	华庵精章	丰际发艳	山仙岚岗	崇嵩显顶

江	河	汇	海	洋
溪泽清潢	汀洞渠汉	巨波涛汤	沛池泗敏	善源流决

开	科	全	兴	旺
关闾闾闾	本朴杏杭	介仑从俭	举兵典商	珏玮玖瑾

金	银	玉	满	堂
钊钦铁锵	銮铮锡锐	环琨琥珀	雷霄露震	尚同周强

喜	照	明	月	亮
菊啸咨品	杰煮然骧	星映晨晓	鹏腾朝郎	富军容冠



据刘传道(翠彬)提供的上述资料来研究分析,该家谱的前五十个字,每个字为一代(辈),再由这五十个字衍化出的二百个字,每一个字为一科,一科的时间,原则上是三年(这是按惯例,间或有二年者)。每个字(辈)下分为四个科,这样每一代(辈)之间,既相差约十二年左右。如按此推算累计时间,当在六百年以上或偏后些。再以此推算累计的时间来考,该家谱字辈中的第一代,第一个科班,则应是成于元末明初期间(明太祖朱元璋洪武元年为1368年——戊申)。这也就是说豫剧的形成时期至少亦应在元末明初,或更早些,而不是形成时期为“清乾隆年间”。

诚然,由于家谱的原始文字资料尚未寻查到,况刘传道的回忆资料(尽管是有人帮助记录整理、并做了些求证工作)中亦难免存在讹误,还有待于进一步实事求是的再行探求考证,但笔者认为:该资料本身的存在性,可靠性仍是十分可信的。因为(1)刘传道原无文化,如今年过花甲,绝不会凭空杜撰出这么一份繁多的二百五十字辈家谱的;(2)此家谱确是顺韵易记;(3)刘传道其人确实博闻强记,他不仅会全本戏很多(包括剧本,表演、声腔及音乐曲牌等),且又记许多戏曲掌故与轶闻传说,所以,笔者对此资料的可靠性深信不疑。

永城县庙会戏

封建时代,人们迷信神佛,权势者为某种需要,在各地建立

了形形色色的庙宇，定期祭神。祭神时多请戏班唱戏。因此，也招引了商人来做生意，便形成了祭神兼贸易的定期庙会。在历史的过程中，有的庙毁会息，有的庙无会存。建国后，不论庙宇存无，其集会皆为商业性的活动。庙会唱戏，先是针对所祭之神演唱特定的剧目，后来渐不固定，只为活跃市场，剧目与庙神无关。其概况如下：

保安山奶奶庙会

清代康熙年间（1662—1722），芒山镇南头的保安山上建一座奶奶庙，庙内塑了神像，又塑了许多男娃娃，当时，这一带地方凡想生男孩者，多到神庙进香求神。求子者向僧人买一铜锁，用锁将看中的泥娃娃拴住，起个乳名，连叫数声抱回家去，意味着要生一个像这样的男娃娃。

多年以来，求子者甚多，甚至几百里之外的人也来求神拴儿，逐渐兴起了庙会。后来，求子应验者，为感谢奶奶神的恩赐，议定每年旧历三月二十八日，为祭神、求子、还愿日，到时请戏班唱戏，祭神戏是《拴娃娃》及其它各类剧目。因朝山拜神及看戏的人越来越多，赶会的生意人也扩展到周围数百里。会期一般从三月二十二直到三月底。庙会期间，人山人海，热闹非凡。

至民国初年，贸易、游艺等活动的地址逐渐延伸到山南边的柿园村，后来，柿园村变成了中心会址。

新中国建立后，敬神、还愿、拴娃娃由少到无。现在，奶奶庙虽然没有了，但每年定期的庙会仍很旺盛。成了远近闻名的城乡物资交流大会，并且每会必唱戏，有时两台、三台同时演唱，所演都是当时流行的剧目。

三皇庙会

三皇（天皇、地皇、人皇）庙，位于永城县城南关，庙会时

间是每年旧历三月二十五日，是清末民初时社会福利组织盲人堂兴起的。至期，由主事人招集全县盲人（也有其他残废人）回到三皇庙进香祭拜，其目的是求三皇赐福，来世生到好人家。庙会这天，盲人亲属也来烧香祷告求神。祭神戏目多演《韩湘子度林英》、《龙凤呈祥》、《鞭打芦花》、等戏。现今三皇庙已不存在，但每年的三月十五日商业贸易集会仍经久不衰。因县城有剧院经常演出，不再专为此会而请戏演唱。

鲁班庙会

鲁班庙，位于永城县城北关岳山东边。庙会时间为每年旧历三月初十。此庙会于元代，由工匠艺人兴起。朝庙祭神者主要是木匠、泥匠、石匠、画匠、油漆匠、竹匠、扎匠等精细手艺人。每逢三月初十这天，这些工匠艺人必到庙里向鲁班进香叩拜。香火旺盛百余年。庙会期间，常请戏班唱戏，但没有固定祭神剧目。至本世纪四十年代末，庙与会均不存在。

掘城寺会

掘城寺，位于永城县李寨乡东四华里前李家村，始建于唐代，后倒塌，明正德十六年（1521）重建，寺内供奉弥勒佛爷。每年旧历四月初八为香火盛会。后因连年战乱，香火渐衰，清末民初时，该寺香火复盛。每逢会日，常请戏班唱戏，盛时，一连唱大戏数天。祭神剧目多系《西天取经》之类的戏。该寺院毁于本世纪三十年代末日军侵占永城时，今寺无会息。

呼庄火神庙会

呼庄火神庙位于永城县侯岭乡呼庄之中段，建于清代初期。因呼庄一带地势低洼，常年遭受水灾，人们以为水火不相容，便求助于火神，建了火神庙，传说火神为正月初七所生，故每年正

月初七为祭祀日，周围的人们到庙内求神、还愿、渐渐形成了乡火庙会。后来，前来祭祀的人愈来愈多，至十八世纪初，增加了祭日，由正月初七增为每月逢二、六、七、十皆可祭祀，这个日期也成了贸易集会日。至文九世纪末，每逢会期（主要是正月初七会），便请戏班（多请县六班）前来唱戏。祭神剧目是《金鞭记》、《光绪逃荒》等。

建国后，呼庄火神庙虽渐无人朝拜，庙也因失修而毁，但所兴起的庙会，已变成常年不衰的贸易集会，并时常有外地或本地戏班演戏，所演的是各类一般剧目。

（永城县戏曲志编辑室供稿）

附永城县主要庙会及演戏情况表(一)

乡名	日期	地点	庙名	神名	兴起年代	祭神	剧目	现状
郑城	三月初九	郑城北街	祖师庙		清 末	梆子戏、无固定剧目		庙存会存
郑城	三月十五	郑城东街	东岳庙	黄飞虎	清 末	《封神榜》《反五关》		庙存会存
郑城	九月十三	郑城西街	关帝庙	关 羽	清 末	《挑袍》、《过五关》、《单刀会》		庙存会存
郑城	正月初七	郑城大首隅	火神庙	火 神	不 详	不 固 定		庙毁会息
马桥	三月二十八	马桥集	泰山庙	泰山奶奶	清 代	梆子戏、无固定剧目		庙存会存
马桥	正月二十五	马桥集	火神庙	火 神	清 代	不 固 定		庙毁会存
马桥	二月十九	马桥集	玉皇阁	玉 帝	清 代	不 固 定		庙毁会存
马桥	十月初十	常 集	火神庙	火 神	清 代	不 固 定		庙毁会息
马桥	五月十五	常 集	土地庙	土 地	清 代	不 固 定		庙毁会息

续表一

乡名	日期	地点	庙名	神名	兴起年代	祭神剧目	现状
陈集	九月十四	陈双楼村	窦祠堂 庙		清 代	《铡美案》等	庙存会存
陈集	九月十四	丁 集	三皇庙	天皇、地 皇、人皇	清 代	《岐山角》等	庙存会存
条河	清明节	鱼山集	百果寺	佛 爷	明 代	《全家福》等	庙存会存
陈集	九月十四	东风村	玉皇庙	玉 帝	清 末	无固定剧目	庙毁会息
条河	三月三日	吴 营	观音庙	观世音	明 代	《劈山救母》等	庙毁会存
条河	四月初八 四月十八	排 集	泰山庙	泰山奶奶	明 代	《韩湘子出家》等	庙毁会存
蒋口	二月初九	张庙村	奶奶庙	泰山奶奶	清 代	无固定剧目	庙毁会息
蒋口	腊月二十四	常弯村	奶奶庙	泰山奶奶	清 代	无固定剧目	庙毁会存
郑城	二月十五日	造律台	观音庙	观音菩萨	清 末	无固定剧目	庙毁会存

续表二

乡名	日期	地点	庙名	神名	兴起年代	祭神剧目	现状
城镇	三月十五	南关	三皇庙	天皇、地皇、人皇	清末民初	《韩湘子度林英》、《龙凤呈祥》、《鞭打芦花》等	庙毁会存
侯岭	正月初七	呼庄	火神庙	火神	清代	《光绪逃荒》、《金鞭记》等	庙毁会存
侯岭	四月十三	柏山集	关帝庙	关羽	清代	《古城会》、《挑袍》等	庙毁会存
侯岭	四月十四	李口	关帝庙	关羽	元代	《单刀会》等	庙毁会存
李寨	三月十二	陈庄	二郎庙	二郎神	清代	梆子戏、无固定剧目	庙毁会存
薛湖	二月二十七	薛湖北街	火神庙	火神	不详	不固定	庙毁会存
薛湖	三月三日	小桑顶	土地庙	祖师爷	不详	《黄鹤楼》等	庙毁会存
薛湖	正月二十五	聂奶庙	奶妈庙	泰山奶奶	明代	《俞伯牙焚琴》等	庙毁会存
陈集	九月十四日	陈集	土地庙	土地爷	清代	不固定	庙毁会存

续三表

乡名	日期	地点	庙名	神名	兴起年代	祭神	剧目	现状
芒山	三月二十三 至三月底	芒山柿园	奶奶庙	奶奶神	清代康熙年间	《拴娃娃》等		香火会
芒山	二月初二	夫子崖	孔庙	孔子	北宋初			庙会会存
李寨	二月二十八 三月廿八 四月十八	李集寨	南昌庙	佛爷	明正德年间	不固定		庙会会息
李寨	四月初八	前李家村	掘城寺	佛爷	明正德年间	《西天取经》等		寺毁会息
李寨	三月二十	张家村	开寂寺	佛爷	明代			寺毁会息
李寨	四月初七 十月初七	麻冢集北头	泰山庙	泰山奶奶	清代			庙会会存
城镇	正月初七	东关	火神庙	火神	明代	梆子戏、无固定剧目		庙会会息
城镇	三月初十	北关	鲁班庙	鲁班	元代	梆子戏、无固定剧目		庙会会息

本刊第五辑《关于参军戏》误正表

页	行	误	正	句	页	行	误	正	句
1	5	灵	录	辍耕录	10	6	友	毛	
1	6	浆	废	稗官废	10	6	昱	昱	
1	13	午	舞	巫 舞	10	6	戈	戈	
2	5	就	是	是傀儡	10	18	佳	佳	
3	10	异	弄	(或弄)	11	7	多		一千年
4	9	灵	录	《乐府杂录》	13	16		比	难比高低
4	10	741) 年	714 年)		13	18		吕	但据中国
4	24	灵	录	《因话录》	13	25	昌	胃	胃顿必纳
5	8	屈	屈	屈居县尉	13	25	逐	遂	遂退军
5	13	常	带	裴度还带	14	24	屈	屈	刀杖相屈
5	14	“		唤苍鹅	14	24	困	用	用感切之
5	18	赏	常	常饮酒	15	9	屈	屈	相 屈
7	5	洒	洒	涟 洒	17	9	药篋		
8	21	由	曲	叹百年曲	17	25	豪	梦	梦华录
8	23	绝	绢	官 绢	21	21	是	这	这便是
10	4	两	西	西周金文	21	26	应		但是目前
10	5	登	登		22	1		应	应 麟
10	5	鼓	鼓						